CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

607

enero 2001

DOSSIER:
William Blake

Sergio Pitol
El viaje

Javier García-G. Mosteiro
En la muerte de Sáenz de Oiza

Entrevista con Ricardo Piglia

Notas sobre Julio Cortázar, Ernest Hemingway, Juan Marsé y Tedi López Mills

Índices del año 2000

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

607 ÍNDICE

DOSSIER
William Blake

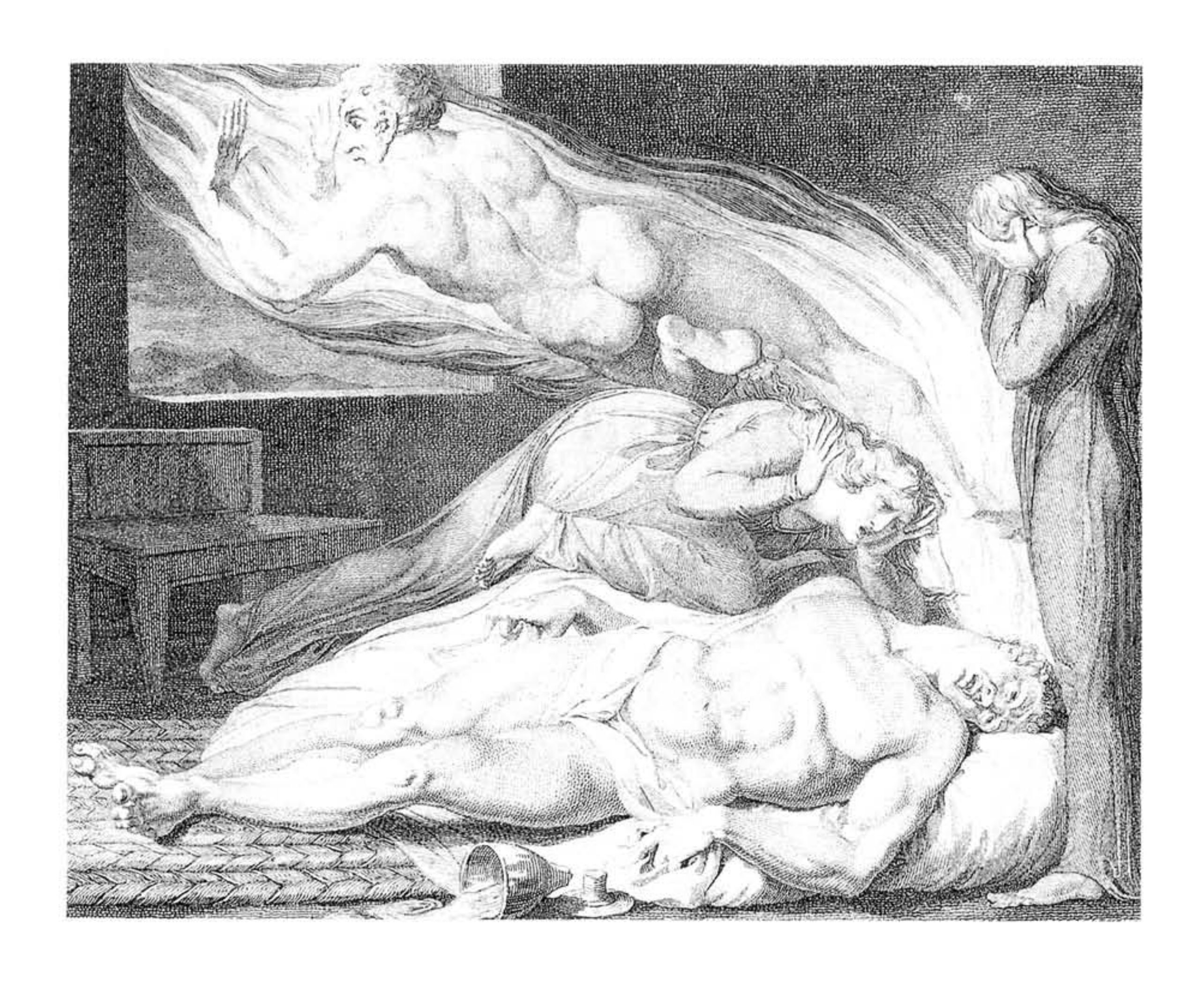
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
William Blake

Coordinador:
JORDI DOCE



Blake: Ilustración para *The Grave* de Rober Blair (1805-1808).

Canciones y epigramas

William Blake

«La experiencia más importante después de Büchner fue William Blake, en Inglaterra. El primer hallazgo de la infancia fue Swift, también allí.
Inglaterra se encuentra para mí entre Swift y Blake».

Elias Canetti

William Blake (1757-1827) no es sólo el creador de complejas arquitecturas visionarias ni el autor fingidamente inocente que renueva el paisaje arcádico o retrata con particular dureza la vida en las calles de Londres. Entre su muy numerosa obra destacan una buena cantidad de epigramas y poemas breves que condensan en apenas unas líneas sus odios y obsesiones, sus juicios y humores. La misma filosofía asistemática que dio lugar a poemas épicos como Milton *y* Europa *reaparece en estas piezas, si bien simplificada y reducida a sus elementos principales. Su lectura nos entrega un Blake menos estridente pero tal vez más moderno, capaz de sonreír e ironizar sobre lo divino y lo humano. O tal vez fuera mejor no hacer diferencias. Para Blake lo divino es humano y lo humano es divino, y su separación es el punto de partida de la corrupción y decadencia moral del hombre. Cuerpo y alma no son entidades separables o autosuficientes, como tampoco lo son inteligencia y emoción. Heredero de ciertas corrientes profundas del protestantismo europeo (que alimentaron también por nunca bien estudiados conductos a algunos de nuestros místicos), Blake propugna el acercamiento directo a Dios y la aceptación dichosa de la miseria del cuerpo: de ahí, en otro plano, la concreción y densidad léxica de su lenguaje.*

Algo que siempre llama la atención en los mejores poemas de Blake es la precisión con que describe y recrea el mundo físico: en «El pequeño vagabundo», por ejemplo, o en «Londres», que son poemas breves, sí, pero cargados de detalles y de extrañas observaciones (las «censadas calles» de Londres, la «carroza fúnebre de los novios», el frío y la humedad de la iglesia como negativo o reverso del calor de la taberna y el ruido de los parroquianos bebiendo ale, *en díptico que recuerda ciertas secuencias del pintor Hogarth). Blake alza ante nosotros la penumbra y la humedad malsana de la ciudad moderna con la misma fuerza y poder de sugestión que Dickens,*

pero en apenas veinte líneas. Hay poemas de Blake, en rigor, que son como novelas de Dickens (Oliver Twist) *destiladas, o apresadas en un puño. Y no sería descaminado afirmar que las* Canciones de Inocencia y Experiencia *erigen los paisajes alegóricos transitados por la mayoría de los escritores victorianos. Entre la simple belleza de «El pastor» y el negror malsano de «El deshollinador» están no sólo Dickens o William Collins, sino también los dos Rosetti (Cristina y Dante Gabriel) y Thomas Hardy.*

En gran medida, el poder de la poesía de Blake es fundamentalmente lingüístico. Su verso es limpio, veloz y certero como una flecha en pleno vuelo: la simplicidad de la sintaxis y el ritmo y el juego de contrastes de las rimas, facilitan el trabajo de los símbolos, que sin embargo no pierden jamás su profundo poder de evocación. Al traducir los pocos poemas que componen esta selección he optado por prescindir de la rima (salvo en un par de casos), pero he querido ser fiel, en todo momento, a la inmediatez y viveza del original. Blake es nuestro contemporáneo, y como tal he querido tratarlo.

Sólo me queda, por último, dar las gracias al poeta Charles Tomlinson, gran lector de Blake, por ayudarme a desentrañar el sentido de algunos de estos versos.

EL LEMA DE THEL

¿Sabe el águila lo que guarda el pozo?
¿O irás a preguntarle al topo?
¿Cabe el saber en un cetro de plata?
¿O el amor en un cáliz de oro?

EL PASTOR

Qué dulce la tarea del pastor.
Vaga desde la aurora hasta la noche;
escolta a su rebaño todo el día,
y su lengua se colma de alabanza.

Pues oye la voz pura del cordero
y la tierna respuesta de la oveja.
Y mientras él vigila ellos descansan,
pues saben que el pastor está a su lado.

ALEGRÍA INFANTIL

'No tengo nombre;
Nací hace dos días'.
¿Cómo habré de llamarte?
'Soy feliz;
Alegría es mi nombre.'
¡Que la dulce alegría te acompañe!

¡Bella alegría!
Dulce alegría sin edad,
dulce alegría he de llamarte.
Tú sonríes,
yo te canto.
¡Que la dulce alegría te acompañe!

'VI UNA CAPILLA'

Vi una capilla levantada en oro
que nadie se atrevía a visitar:
y a la entrada una multitud lloraba,
y eran muchos sus rezos y sus lágrimas.

Y vi que una serpiente se arrastraba
por los blancos pilares de la puerta:
y tantos golpes le asestó en la hoja
que los goznes dorados se partieron.

Y por el dulce suelo de la iglesia,
incrustado de perlas y rubíes,
su cuerpo se dejó fluir, viscoso,
cubriendo la blancura del altar,

vomitando sin pausa su veneno
en el vino y los panes compartidos.
Decidí entonces ser una pocilga
y tumbarme a vivir entre los cerdos.

'OH NOCHE DE QUIETUD'

Oh noche de quietud,
calma la luz sagrada
de tus limpias antorchas;

que, sirvientes del día,
mil espíritus vagan
vendidos al placer.

¿Por qué es dulce el placer
usado con engaño,
por qué en dolor no acaba?

Mas el placer honesto
se echa a perder en brazos
de la sagaz ramera.

'QUÉ ME IMPORTAN'

¿Qué me importan a mí los sirvientes del Támesis
o el golpe traicionero de las aguas censadas?
¿A qué temer las gotas de temor
que el mercenario vierte en mis oídos?

Aunque nací en los bancos traicioneros del Támesis
y sus aguas bañaron mis miembros infantiles,
el río Ohio ha de limpiar mis manchas.
Nací esclavo, mas voy hacia mi libertad.

'DIME AVEFRÍA'

Dime, avefría, tú que recorres los páramos,
¿no ves la red tendida sobre el brezo?
¿Por qué no sobrevuelas el trigal?
No hay red en el lugar de la cosecha.

'TIENES SEMILLA EN TU REGAZO'

'Tienes semilla en tu regazo
y éstas son buenas tierras.
¿Por qué no esparces tu semilla
y aprendes a vivir con alegría?'

'¿No valdrá más sembrar la arena
y trabajarla con la azada?
Pues no puedo plantar
en ninguna otra tierra
sin que sienta más tarde
el hedor de la mala hierba.'

CÓMO DISTINGUIR AMOR DE ENGAÑO

Amor no ve jamás ninguna falta
y se demora siempre en la alegría;
libre, alado, no gusta de la ley
y rompe las cadenas de la mente.

Mas Engaño reside en el secreto,
cauto, fino y amante de la ley;
lo que no es interés no le interesa,
y forja los grilletes de la mente.

DÍA

El sol se yergue por el Este,
envuelto en túnicas de sangre y oro;
lanzas y espadas y crecida furia
cercan su pecho coronado
de fuego guerrero y feroz deseo.

'LA ABSTINENCIA DISPERSA ARENA'

La abstinencia dispersa arena
sobre el frescor ardiente de la piel.
Mas el deseo al fin gratificado
planta en el cuerpo frutos de vida y de belleza.

'SI ATRAPAS EL INSTANTE'

Si atrapas el instante antes de que madure,
conocerás el llanto del arrepentimiento;
mas si alguna vez dejas escapar el instante,
jamás podrás librarte del llanto del dolor.

ETERNIDAD

Quien ata la alegría a su costado
destruye el cuerpo alado de la vida.
Mas el que besa al vuelo la alegría
habita el alba de la eternidad.

RIQUEZAS

El oro innumerable de un corazón alegre,
las perlas y rubíes de un ojo enamorado:
jamás el indolente los llevará al mercado,
jamás quien vive oculto llenará su pesebre.

RESPUESTA AL CURA

'¿Por qué no aprendes paz de las ovejas?
'Porque no deseo que usted me esquile.'

'UN EPIGRAMA ES SU VIDA'

Un epigrama es su vida,
ingenioso y bien escrito,
concebido sin fisuras
para obtener el aplauso,
pero atado hacia el final
con un nudo corredizo.

EL TERRÓN Y LA PIEDRA

'Amor no busca complacerse
ni cuida jamás de sí mismo,
pues a otro entrega su paz y erige
un Cielo en la desgracia del Infierno.'

Así cantó un Terrón de Arcilla
pisoteado por los bueyes,
mas una Piedra del arroyo
tejió un remedo de estos versos:

'Amor sólo desea complacerse
para ligar a otro a su placer,
se alegra de la confusión ajena,
y erige en el Cielo su oscuro Infierno.'

EL DESHOLLINADOR

Algo negro gemía entre la nieve,
algo negro gemía sin consuelo.
'¿Dónde están tu padre y tu madre, di?'
'A la iglesia se han ido, a la iglesia a rezar.

Pues en la hierba era feliz y alegre
y feliz sonreía entre la nieve,
me ciñeron las ropas de la muerte
y aprendí la canción de la desgracia.

Y como río y bailo y canto,
piensan que no me han hecho mal.
Y a Dios y al párroco y al rey alaban,
que erigen con nuestro dolor un cielo.'

EL LIRIO

Adelanta una espina la rosa recatada
y el humilde cordero su cuerno amenazante.
Mientras el blanco lirio disfrute del amor
ni cuernos ni amenazas mancharán su hermosura.

EL PEQUEÑO VAGABUNDO

Mamá, mamá buena, la iglesia es fría,
pero la tasca es agradable y cálida;
mira que el instinto jamás me falla,
y trato igual no ganaré en el cielo.

Mas si en la iglesia dieran de beber
y acercaran el fuego a nuestras almas,
cantaríamos himnos y plegarias,
y nunca querríamos alejarnos.

Y el cura, al predicar, cantaría y bebería,
y alegres como tiernos polluelos seríamos;
y, a la entrada, la humilde cojuela no tendría
ni ayunos ni bastones ni niños patizambos.

Y Dios, regocijado al sentir a sus hijos
tan contentos y alegres como él,
no pelearía más con el barril o el Diablo,
sino que le daría un beso, y vino, y ropas.

LONDRES

Vago sin fin por las censadas calles,
junto a la orilla del censado Támesis,
y en cada rostro que me mira advierto
señales de impotencia, de infortunio.

En cada grito humano,
en cada chillido infantil de miedo,
en cada voz, en cada prohibición,
escucho las cadenas forjadas por la mente.

Y escucho cómo el grito del deshollinador
hace palidecer las oscuras iglesias;
y el dolor del soldado infortunado
ensangrienta los muros de palacio.

Pero, al cabo, en las calles de medianoche escucho
cómo la maldición de la joven ramera
deseca el llanto del recién nacido,
y asola la carroza fúnebre de los novios.

EL ABSTRACTO HUMANO

No existiría la Clemencia
si a nadie se enviara a la Indigencia:
y Misericordia no habría
si viviéramos siempre en la alegría.

Y el miedo mutuo trae Calma
hasta salpicar de egoísmo el alma.
Luego la Crueldad su artimaña
teje, y tiende cebos con lenta saña.

Se reclina con temor santo
y humedece la tierra con su llanto:
entonces, la Humildad extiende
bajo sus pies una raíz, que prende.

Pronto la funesta maleza
del Misterio ensombrece su cabeza;
y Oruga y Mosca se alimentan
del Misterio, y sus vástagos infestan.

Mas del Árbol cuelga el Engaño,
que deja en la boca su dulce daño;
y el cuervo instala su guarida
en la sombra más densa y escondida.

Dioses de tierra y mar hollaron
el mundo, y este árbol rastrearon;
pero su búsqueda fue en vano,
pues sólo crece en el cerebro humano.

PENA INFANTIL

Mi madre gimió, mi padre lloró.
Y al peligroso mundo me lancé
desnudo, berreante y sin ayuda,
como alimaña oculta en una nube.

Luchando entre los brazos de mi padre,
apartando vendajes y pañales,
exhausto y prisionero decidí
refugiarme en los pechos de mi madre.

MAÑANA

Para encontrar la senda de Occidente
a través de las puertas de la Ira,
he acelerado el paso.
Me guía la Piedad y su dulzura
con sereno gemido arrepentido.
Veo romper el día.

Fundida con el llanto del rocío,
una lucha de lanzas contra espadas
fluye hacia las alturas.
Luego el sol se libera de sus miedos
y con sereno llanto agradecido
asciende por el cielo.

'BURLAOS'

Burlaos cuanto queráis, Rousseau y Voltaire:
¡vuestro esfuerzo es en vano!
Lanzáis arena contra el viento,
y el viento os la devuelve.

Y cada grano es una gema
reflejada en la luz de Dios:
e igual ciega el ojo burlón
que luce en los caminos de Israel.

Y los átomos de Demócrito
y las partículas de luz de Newton
son arena al pie del Mar Rojo,
donde lucen las tiendas de Israel.

'LOS ERRORES DE UN SABIO TE GOBIERNAN'

Los errores de un sabio te gobiernan.
No la perfección de los necios.

'POR LOCO ME CONOCEN'

Por loco me conocen.
Necio te dicen.
Me pregunto a quién de los dos envidian.

'DECÍS QUE SUS CUADROS'

Decís que sus cuadros están bien hechos
y aun así, concluís, no son más que zoquetes.
Gracias a Dios que nunca fui a la escuela
ni me hicieron seguir el estilo de un necio.

'LERDO EL QUE QUIERE PRUEBAS'

Lerdo el que quiere pruebas de lo que no percibe.
Y necio el que se afana en convencerlo.

'BIEN SABÉIS QUE NO SOY'

Bien sabéis que no soy ningún héroe de Homero.
No premio al enemigo con gestos generosos.
Mi generosidad es para mis amigos,
que pueda responder sin falta a su amistad.
Quien con el enemigo es generoso
promueve sus asuntos, y se vuelve
enemigo y traidor de sus amigos.

'CIERTOS HOMBRES CREADOS PARA LA DESTRUCCIÓN'

Ciertos hombres creados para la destrucción
vienen al mundo y hacen de este mundo su hogar.
Ya pueden ser los hombres más viles y rastreros,
que aún serán llamados honestos por el público.

'NO CREÉIS'

No creéis; no seré yo el que os convierta.
Dormitáis; no seré yo el que os despierte.
Dormid, dormid, que en vuestro cuerdo sueño
os sacie el agua clara de la vida.
Bien diferente de Razón es Newton:
Gorrión y golondrina así lo cantan.
Newton dice 'Duda', y Razón 'Milagro'.
Oírlo es comprender la naturaleza.
Dudad, dudad, y no creáis sin pruebas.
Esto es lo que Jesús dio a entender
cuando dijo: 'Creed.' Creed, sí, intentadlo,
intentadlo, y que la razón no importe.

'GRANDES HECHOS RESULTAN'

Grandes hechos resultan
del encuentro entre hombres y montañas;
no es a empujones por las calles
como lo lograremos.

'SI JUEGAS A UN JUEGO DE AZAR'

Si juegas a un juego de azar,
date cuenta antes de empezar;
si eres bueno, no has de ganar.

A DIOS

Si eres tú el que trazó un círculo a la entrada,
entra tú mismo, a ver cómo te las arreglas.

'DADO QUE LAS RIQUEZAS DE ESTE MUNDO'

Dado que las riquezas de este mundo
son regalos del Diablo y los reyes terrenos,
digo que estaría adorando al Diablo
si agradeciera a Dios tanto bien material.

EL APLAUSO INGLÉS AL ARTE

Si pretendes gustar a todo el mundo
pondrás a trabajar ignorancia y destreza
pues son muchos los ignorantes
y no hay cosa que más les enloquezca
que las exhibiciones de destreza,
como si viertes agua y aceite en un candil,
habrá un estruendo de humo y chispas,
y es que de nada sirve, creo yo,
encender un candil cuando no quieres ver.

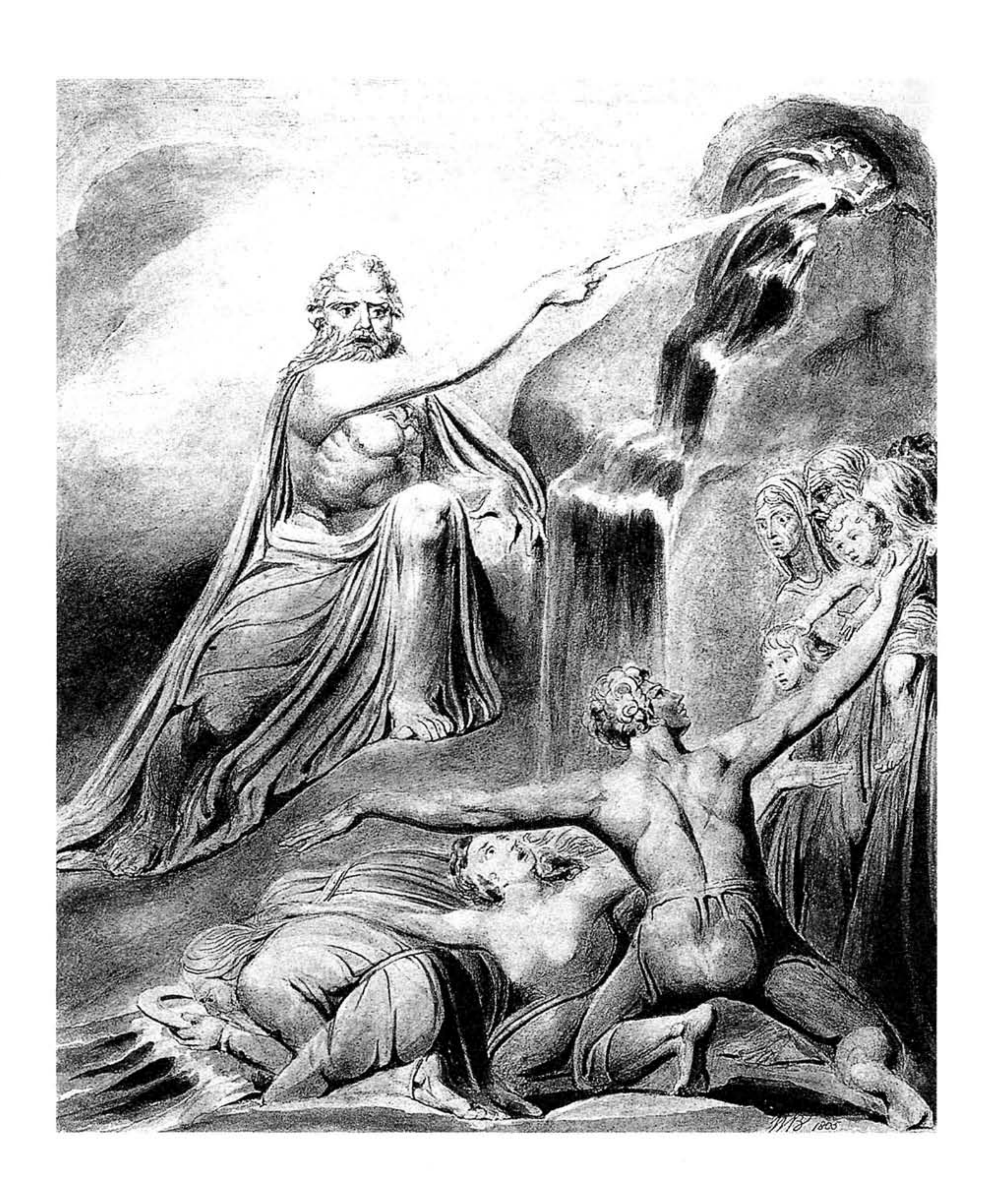
LINEAS EXTRAÍDAS DE UNA CARTA A THOMAS BUTTS, 16 DE AGOSTO DE 1803

Decid, ¿por qué he nacido, por qué, con otro rostro?
¿Por qué no me parezco al resto de mi raza?
Cuando miro, hay sorpresa; y, cuando hablo, ofendo;
Callado, me contengo, y pierdo a mis amigos.

Ya mi verso deshonro, mis dibujos desprecio,
mi persona degrado y mi humor esclavizo;
y es mi terror la pluma, el pincel mi vergüenza,
mis talentos entierro y mi fama se muere.

O poco o demasiado: así se me celebra;
Si me exalto, me envidian; si soy manso, me ultrajan.

Versión y nota de Jordi Doce



Blake: *Moisés golpeando la roca* (1805).

Reminiscencias de William Blake*

Henry Crabb Robinson

Había oído hablar de él a Flaxman[1], y por vez primera cené en su compañía en casa de los Aders[2]. Presente se hallaba también el pintor Linnell, un artista de considerable talento que manifestaba un hondo interés por la figura y obra de Blake, aunque no quedó claro que fuera por razones perfectamente desinteresadas, como se verá seguidamente[3]. Lo que relato sucedió el 10 de diciembre. Yo tenía constancia de sus idiosincracias y estaba bien preparado, por tanto, para el tipo de conversación que tuvo lugar durante y después de la cena, que fue una digresión absolutamente

* *Publicamos a continuación un extracto de* Reminiscencias *(1852), de Henry Crabb Robinson (1775-1869), diarista y hombre de letras inglés que cultivó asiduamente la compañía de celebridades artísticas y literarias. La admiración de Crabb Robinson por William Blake es temprana y ciertamente excepcional, dada la indiferencia con que sus contemporáneos recibieron la obra de este romántico inclasificable. Ya en 1810, Crabb Robinson asiste por dos veces a la exposición de su obra pictórica, dedicándole un artículo, el primero jamás escrito sobre Blake, en las páginas de* Vaterländisches Museum *(enero de 1811). Sin embargo, hasta 1825 no tiene oportunidad de conocerlo personalmente. A este primer encuentro le siguen otros, que Crabb Robinson relata en su diario con terca precisión, hasta que a finales de 1826 deja de frecuentarlo, se diría que aburrido de sus extravagancias. En cualquier caso, sus reminiscencias son especialmente valiosas, pues constituyen el único testimonio directo de que disponemos del comportamiento y actitudes del poeta. A pesar de la mirada notarial de Crabb Robinson, debemos recordar que Blake tenía la costumbre de exagerar algunos de los rasgos de su personalidad cuando su interlocutor tomaba el partido de la ortodoxia o el racionalismo. Como dejó escrito el pintor Samuel Palmer, 'Blake respondía a los materialistas (...) dando una versión extravagante y sorprendente de sus propias opiniones'.*

Para la confección del presente trabajo se ha utilizado el volumen Blake's Poetry and Designs, *ed. Mary Lynn Johnson y John E. Grant, Norton, New York, 1979, pp. 496-502. Para un recuento algo más extenso e informal de la vida de Henry Crabb Robinson, puede consultarse el artículo de Jordi Doce, 'Henry Crabb Robinson, el amigo perfecto',* Clarín, *17 (septiembre-octubre 1998), pp. 57-62.*

[1] *John Flaxman (1755-1826), escultor y autor que durante un tiempo disfrutó de una reputación internacional gracias a sus ilustraciones neoclásicas de Homero, Esquilo y Dante. Fue amigo de juventud de Blake. Sus ilustraciones de Hesíodo, grabadas por el poeta, aparecieron en 1817.*

[2] *Esto sucede, como ya se ha comentado, en 1825, cuando Henry Crabb Robinson cuenta cincuenta años.*

[3] *John Linnell (1792-1882), pintor paisajista y miniaturista, miembro del grupo* The Ancients *('Los Antiguos'), formado en torno a Blake. Fue Linnell quien encargó a Blake la serie de grabados sobre la obra de Dante.*

rapsódica sobre arte y religión. Él decía las cosas más extrañas del modo menos enfático posible, hablando de sus *visiones* como otro haría de un suceso cotidiano. Contaba entonces sesenta y ocho años. Tenía un rostro ancho y pálido, ojos grandes de expresión benigna, y al mismo tiempo una impresión de languidez que desaparecía al excitarse, y entonces adoptaba un aire inspirado, pero no un aire que sugiriera a quien no lo conociera de antes, o a quien atendiera a lo que decía, que estaba loco. No había nada *salvaje* en su aspecto y aun así, se hallaba siempre dispuesto a afirmar sus ideas favoritas, aunque sin el calor del proselitista. De hecho, uno de los rasgos peculiares de su comportamiento, en la medida en que era coherente, era la indiferencia. Y un grado extraordinario de tolerancia y satisfacción ante lo que había tenido lugar, una suerte de optimismo devoto y humilde, no el optimismo desdeñoso del cándido. Pero del mismo modo que parecía muy dispuesto al elogio, parecía incapaz de envidia, así como de descontento.

[...] Puesto que durante muchos años me había sido familiar la idea de que una eternidad *a parte post* era inconcebible sin una eternidad *a parte ante*, creí natural y oportuno expresar esta idea en dicha ocasión. Su ojo brilló al escuchar mis palabras. Asintió vehementemente. 'Sin duda, todos nosotros coexistimos con Dios, Miembros del Cuerpo Divino y participantes de la naturaleza divina'. Que Blake adoptara esta idea platónica me llevó, en el transcurso de nuestro regreso a casa, a hacerle la clásica pregunta concerniente a la atribuida Divinidad de Jesucristo. Respondió: 'Jesucristo es el Dios único', mas luego añadió 'pero también lo soy yo y también lo es usted'. Sin embargo, antes había afirmado –y esto fue lo que me llevó a formularle la pregunta– que 'Cristo no debió permitir que le crucificaran y no debió atacar al gobierno. No tenía derecho a entrometerse en tales asuntos'. Al hacerle yo notar la contradicción entre lo que decía y las cualidades santas y divinas de Cristo, afirmó que Cristo no se había convertido aún en el padre. Es difícil reunir todas estas reminiscencias fragmentarias con el fin de fijar la posición de Blake en relación con el platonismo cristiano y las ideas de Spinoza.

Incluyo en mi diario los siguientes comentarios aislados. *Jacob Boehme* se encuentra entre los hombres divinamente inspirados. Alabó asimismo los propósitos de la traducción de Boehme hecha por *Law*. 'Miguel Ángel no podría haberlos superado'. '*Bacon*, *Locke* y *Newton* son los tres grandes maestros del Ateísmo o la Doctrina de Satán' –afirmó–, '*Irving* es un hombre de gran talento, un enviado[4]. Pero a menudo los enviados van más lejos

[4] *Edward Irving (1792-1834), predicador expulsado de la Iglesia de Escocia por herejía; sus seguidores fundaron la carismática Iglesia Católica Apostólica.*

de lo que debieran.' *Calvino*: 'En casa de Calvino no vi nada que no fuera bueno. En la de *Lutero* había *rameras*'. Declaró que, en su opinión, la Tierra era plana y no redonda, mas en el preciso instante en que me disponía a mencionar el ejemplo de la circunnavegación, alguien anunció la cena. Pero las objeciones rara vez surtían efecto. La más extrema de sus afirmaciones era hecha con la mayor indiferencia, como si fuera una insignificancia. Respetaba los mundos natural y espiritual. Con el objeto de ejemplificar la diferencia entre ambos declaró: 'Usted nunca ha visto el Sol espiritual, yo sí. Lo vi en Primrose Hill. Y me dijo, «¿Me tomas acaso por el Apolo griego?» «¡No!», repliqué. «*Eso*,» (apuntando al cielo) «eso es el Apolo griego, es Satán.»' [...]

[...] Con la dulzura de su semblante y la gentileza de sus maneras añadía una gracia indescriptible a su conversación. [...]

[...] El diecisiete del presente me personé en su casa, en Fountain Court, en el Strand. La entrevista fue breve y lo que vi fue bastante más notable que cuanto escuché. Atento a un grabado, Blake trabajaba en un pequeño cuarto luminoso que daba a un patio ruin. Todo en aquel cuarto era escuálido y delataba pobreza a excepción del propio Blake, y su aspecto era de una tal gentileza natural y parecía tan indiferente a la pobreza que le rodeaba que uno terminaba por olvidar su primera impresión. Además, sus ropas eran limpias, su mano estaba blanca, y no se mostró nada avergonzado cuando me rogó que me sentara, como si hubiera estado en un palacio. Sólo había una silla en todo el cuarto, además de aquella en la que estaba sentado. Al apoyar mi mano en ella, descubrí que si la levantaba la haría pedazos, por lo que, como un sibarita, dije con una sonrisa, '¿Me permite el placer?' y me senté en la cama y cerca de él, y durante mi breve visita su comportamiento jamás delató que fuera consciente de la existencia de lo que a otras personas hubiera podido parecer ofensivo, no en su persona, sino en aquello que le rodeaba.

En esa ocasión, vi a su mujer. Y en verdad parecía la mujer que podía hacerle feliz. Él la había formado. En rigor, de no ser así no hubiera podido vivir con él. Descontando su vestido, que era pobre y sucio, su semblante albergaba una buena expresión y el ojo descubría restos de belleza juvenil. Tenía esa virtud entre virtudes de una esposa, veneraba implícitamente a su marido. Es bastante evidente que creía en todas sus visiones. Y en una ocasión, no entonces, al hablar de sus visiones, dijo: 'Sabes, querido, la primera vez que viste a Dios fue cuando tenías cuatro años, y acercó tu cabeza a la ventana y te hizo gritar'. En una palabra: ella había sido formada de acuerdo con el modelo miltónico e, igual que la primera Eva, adoraba a Dios en la figura de su esposo. Él era para ella lo que Dios era para él. Vide *Paraíso Perdido* de Milton–*passim*. [...]

[...] Estaba dibujando o grabando. Ahora no lo recuerdo con exactitud. El Dante de Cary estaba ante él. Me mostró algunos de sus dibujos para Dante, de los que no me atrevo a hablar. Estaban muy por encima de mis conocimientos. Pero Götzenberger, a quien más tarde se los mostré, expresó su más alta admiración por ellos[5]. Ahora están en manos de Linnell–el pintor, y el rumor es que los tiene reservados para una futura publicación, una vez que Blake se haya convertido en objeto de interés para un número mayor de gente del posible en nuestra época. [...]

[...] 1826. El veinticuatro [de diciembre de 1825] lo visité por segunda vez. Y fue en esta ocasión cuando le leí la oda de *Wordsworth* sobre el Estado supuestamente preexistente. El asunto de la naturaleza religiosa de Wordsworth había sido ya objeto de discusión en nuestros encuentros del dieciocho de febrero y el doce de mayo. Reuniré aquí las declaraciones de Blake referidas a Wordsworth, y pondré por escrito sus apostillas en 8vo: Edit. A.D. 1815–Vol i. Al leer esta maravillosa oda a mis amigos, tenía la costumbre de omitir uno o dos pasajes, en especial el que comienza

But there's a tree of many one[6],

no fuera a ser puesto en ridículo, siendo incapaz como era de explicar con precisión *qué* admiraba. Tampoco pensaba, en cualquier caso, que fuera una prueba adecuada. Mas con Blake no podía temer nada semejante, y fue esta misma estrofa la que provocó en él casi un rapto de histeria. Su placer al escuchar la poesía de Wordsworth era intenso y no parecía menor pese a los continuos reproches de Blake a su supuesta adoración de la naturaleza, que a juicio de Blake constituye una demostración de ateísmo.

La combinación del más encendido elogio con imputaciones que venidas de otra persona tendrían un carácter extremadamente serio, además de su libertad para interpretar a su deseo, hacían tan difícil ofenderse como razonar con él. Las descripciones elocuentes de la Naturaleza que aparecen en los poemas de Wordsworth eran una prueba concluyente de su ateísmo, pues quienquiera que crea en la Naturaleza, dijo B: no cree en Dios, pues la Naturaleza es obra del Diablo. Al obtener de él la declaración de que la Biblia era obra de Dios, traje a colación el comienzo del Génesis: «En el principio Dios creó el Cielo y la Tierra». Mas con esto no gané nada, pues se me dijo con aire triunfal que ese Dios no era Jehová, sino el Elohim, y

[5] *Jakob Götzenberger (1800-1866), pintor alemán de asuntos históricos.*
[6] *En traducción al castellano: 'Pero hay un árbol de muchos'.*

tanto se me repitió la doctrina de los gnósticos que alguien tan poco preparado como yo hubo de callarse.

El prefacio de *The Excursion*, especialmente los versos citados, del libro primero de *The Recluse*, lo inquietaron de tal manera que lo hicieron enfermar. Destacó estas líneas:

> *Jehovah with his thunder And the Choir*
> *Of Shouting Angels And the Empyreal throne*
> *I pass them unalarmed.*[7]

'¿Piensa Mr. W. que puede superar a Jehová?' [...]

[...] 1826–Diecinueve de febrero: Hoy, en conexión con la afirmación de que la Biblia es la palabra de Dios y que toda verdad se encuentra en ella –Blake contraponiendo la razón del hombre a la Gracia muy al modo de un cristiano ortodoxo– fue cuando calificó –y el ortodoxo diría que anuló por entero– lo dicho al declarar que él entendía la Biblia en un Sentido Espiritual. En lo referido al Sentido natural, dijo 'Dios encargó a *Voltaire* que expusiera este sentido. 'He tenido,' añadió, 'mucho contacto con Voltaire y me dijo: «He blasfemado contra el Hijo del Hombre y me será perdonado pero ellos» (los enemigos de Voltaire) «blasfemaron contra el Espíritu Santo que hay en mí, y eso no les será perdonado». Le pregunté en qué lenguaje había hablado Voltaire. Su respuesta fue ingeniosa y no daba pie a interrogarle más extensamente: 'Para mis sentidos era inglés. Se parecía al sonido de una tecla de un instrumento musical, probablemente lo que tocaba era francés, pero mis oídos lo percibían como inglés.' Asimismo, le pregunté, como había hecho antes, por el aspecto de las personas que se le aparecían, y le pregunté que por qué no los *dibujaba*. 'No vale la pena,' dijo, 'además son tantos que la tarea resultaría demasiado ardua e inútil'. Al preguntarle yo sobre Shakespeare: 'Es exactamente igual al que aparece en el grabado *antiguo*, el que se dice que es malo. Yo lo encuentro muy bueno.' Le pregunté sobre sus propios escritos: 'He escrito,' respondió, 'más que Rousseau y Voltaire, seis o siete poemas épicos tan largos como los homéricos. Y veinte tragedias tan extensas como *Macbeth*.' Me mostró su versión del Génesis, pues tal podría ser su título, 'Interpretado por un visionario cristiano'. Me leyó un pasaje alucinado en una suerte de estilo bíblico. 'Ya no imprimiré más –me dijo–. 'Cuando me lo ordenan los espíritus, escribo; y en el momento en que termino de escribir, veo las palabras volar

[7] *En traducción al castellano: 'A Jehová, y a su trueno, y al coro/ De Ángeles resonantes, y al trono empíreo/ Dejo a un lado, sin inquietarme...'.*

por la habitación en todas direcciones. Luego se publica. Los espíritus pueden leer y mis manuscritos dejan de tener utilidad. Me ha tentado quemarlos, pero mi mujer no me lo permite.' 'Tiene razón,' le respondí; 'Usted escribió siguiendo órdenes de lo alto. Los manuscritos son propiedad de ellos, no de usted. Usted no puede saber a qué propósitos han de servir'. Esto fue dicho *ad hominem* y, de hecho, no era más que una deducción a partir de sus propias premisas. Él, incidentalmente, negó la *causalidad.* Todo era obra de Dios o del Diablo: 'Todo hombre alberga en su interior un Diablo y el conflicto entre su ser y Dios no descansa jamás.' Hoy le encargué una copia de sus *Canciones* por cinco guineas. La forma en que recibí su mención del precio le agradó. Habló de su horror al dinero y de que empalidecía cuando alguien se lo ofrecía, y en este punto era ciertamente sincero. En el número de enero del *Gents Magazine* hay una carta de *Cromek,*[8] dirigida a Blake, en la que se condena a B. por egoísmo. Esto no puede ser sustancialmente cierto.

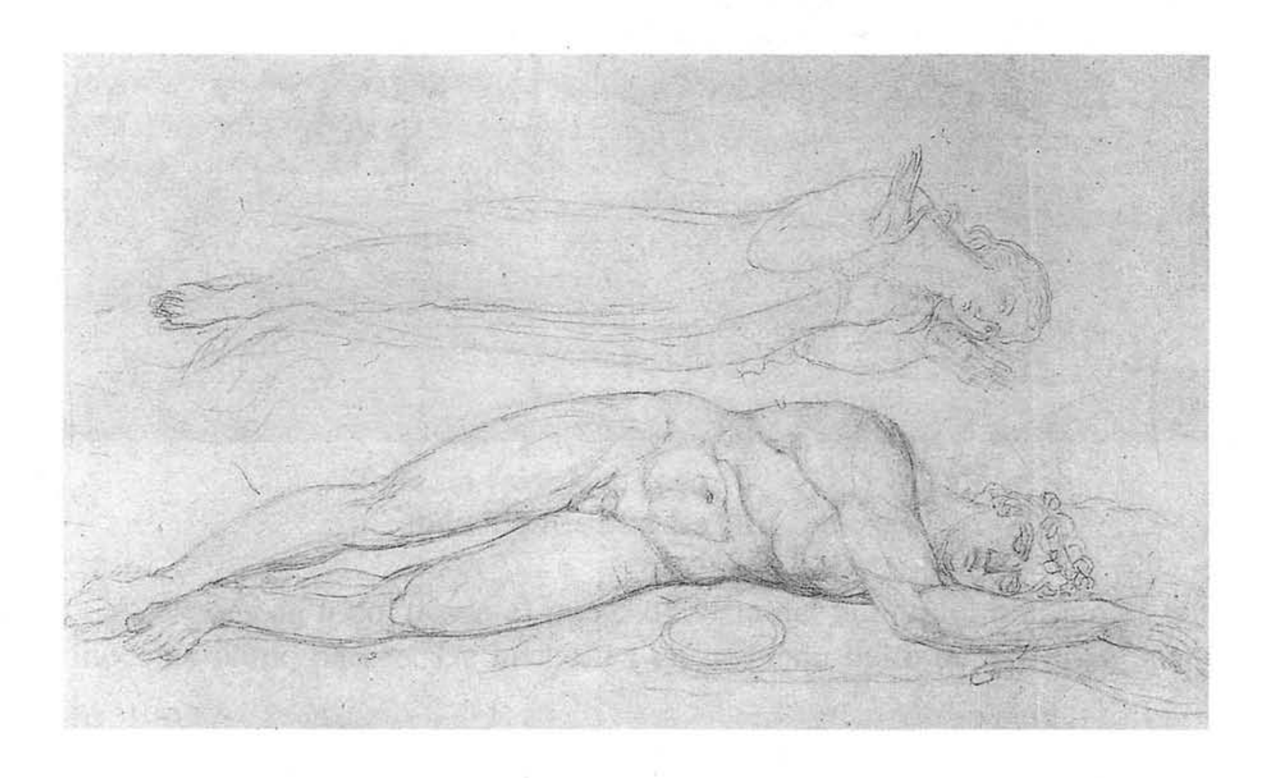
[...] Trece de junio: Volví a verle en junio. Dice mi diario que se comportaba tan salvajemente como siempre, pero hoy se sintió impelido a hacer afirmaciones palpablemente más maliciosas, en el caso de que tuvieran influencia en otras mentes, y más inmorales, en el supuesto de que expresaran la voluntad de un agente responsable, de las que jamás había hecho antes. Por ejemplo, que había aprendido de la Biblia que las esposas debían ser comunales. Y como le objetara que el matrimonio era una institución divina, recurrió a la Biblia para decir 'que desde el principio no había sido así'. Afirmó que había cometido numerosos asesinatos, y repitió su doctrina, que la razón es el único pecado. Y que la gente alegre y despreocupada era mejor que aquella que piensa, etcétera, etcétera.

Creo que fue el siete de diciembre cuando lo vi por última vez. Acababa de enterarme de la muerte de Flaxman, un hombre a quien declaraba admirar, y yo tenía curiosidad por ver cómo recibía la noticia. Sucedió como esperaba. Había estado enfermo durante el verano; y dijo con una sonrisa, 'Pensé que yo sería el primero en irme'. Luego dijo: 'Para mí la muerte no es más que el paso de una habitación a otra'. Y ya no se volvió a mencionar a Flaxman. Volvió a sumirse en el curso habitual de su pensamiento. De hecho, yo ya había descubierto entonces que no había nada que ganar de un trato frecuente con él y, por tanto, tras esta entrevista mi ansiedad por frecuentar su compañía menguó considerablemente. Aquel día dijo: 'Los hombres nacen con un ángel y un diablo'. Esto él lo interpretó como Alma

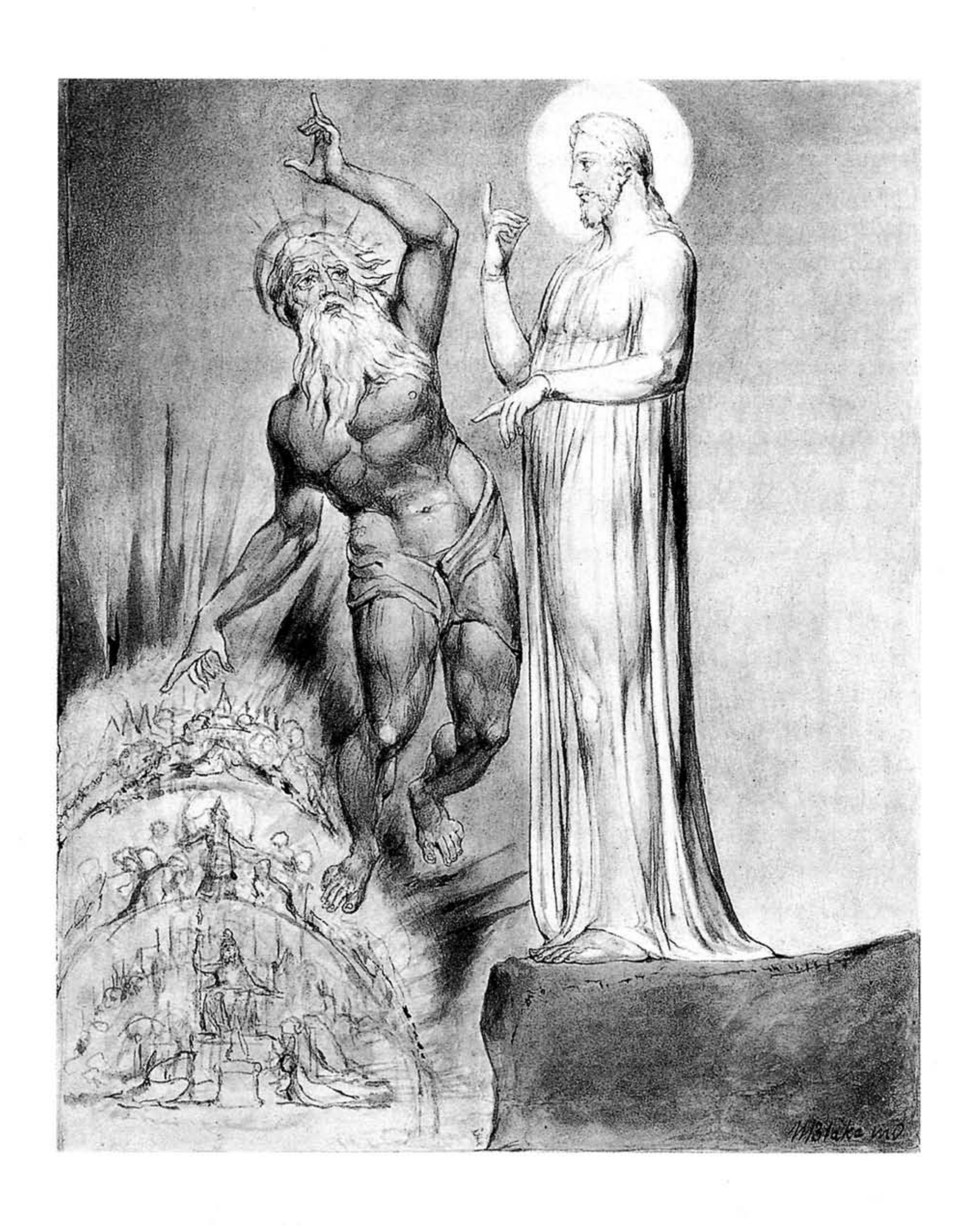
[8] *Grabador londinense con el cual Blake mantuvo una agria disputa comercial.*

y Cuerpo, y como llevo diciendo desde hace mucho de cualquiera que disfruta de una gran reputación: La singularidad hay que buscarla más en el lenguaje que en las ideas. Y aquel día habló del Viejo Testamento como si fuera un elemento maligno: 'Cristo, dijo, heredó muchos rasgos de su madre y a este respecto fue uno de los peores entre los hombres'. A mi requerimiento él me dio este ejemplo, se refirió a su expulsión de los mercaderes del Templo: 'No tenía derecho a hacer nada de eso'. Su digresión le llevó a condenar a aquellos que tienden a juzgar a los demás: 'Nunca he conocido a un hombre muy malo que no tenga algo muy bueno'. Al hablar de la expiación en el sentido calvinista ordinario, dijo: 'Es una doctrina horrorosa; si otro paga tu deuda, yo no la perdono.'

Traducción y nota de Jordi Doce



Blake: Ilustración para *The Grave* de Rober Blair (1805).



Blake: Ilustración para *El Paraíso recuperado* de Milton (1816-1820).

El tratamiento del arquetipo en William Blake*

Northrop Frye

El lector de Blake adquiere muy pronto familiaridad con las palabras «inocencia» y «experiencia». El mundo de la experiencia es el mundo en el que viven los adultos mientras están despiertos. Es un mundo muy grande, y buena parte del mismo parece estar muerto, pero aun así tiene su sentido. Cuando lo miramos fijamente, nos devuelve la mirada sin parpadear, y los cambios que en él ocurren son por lo general metódicos y predecibles. A esta cualidad tranquilizante del mundo le damos el nombre de ley. Sentada en mitad de este mundo regido por la ley se encuentra la sociedad de los adultos despiertos. Esta sociedad está compuesta por individuos que aparentemente han acordado imponerse a sí mismos ciertas restricciones. Decimos, de este modo, que la sociedad humana está controlada por la ley. La ley, pues, es la base tanto de la razón como de la sociedad: sin ley no hay alegría, y nuestros filósofos confiesan no saber cuál es más espléndida, si la ley de los cielos estrellados, que está fuera de nosotros, o la ley moral, que está dentro. Ciertamente hubo un tiempo en que fuimos niños y teníamos una visión diferente de la vida. En la niñez, la alegría parece estar basada no en la ley y la razón, sino en el amor, la protección y la paz. Pero ahora podemos ver que esta visión de la vida era una ilusión derivada de un exceso de seguridad económica. Como afirma Isaac Watts en una canción de inocencia que al parecer inspiró a Blake:

> Duerme, mi niño; tu ropa y alimento,
>   Tu casa y tu hogar son de tus amigos;
> Todo sin cuidado ni pago:
>   Todas tus necesidades bien cubiertas.

Y después de todo, desde el punto de vista del adulto, el niño no es tan inocente como parece. De hecho, es un pequeño bulto de voluntad anár-

* *English Institute Essays: 1950*, ed. Alan S. Downer, Columbia University Press, 1951, pp.1970-96. Reproducido en *Blake's Poetry and Designs*, eds. Mary Lynn Johnson y John E. Grant, Norton, New York, 1979, pp.510-523.

quica, cuyos deseos no tienen en cuenta ni el orden social ni el natural. A medida que crece y entra en el mundo de la ley, sus deseos ilegales ya no pueden ser tolerados, ni siquiera por él mismo, por lo que son empujados bajo tierra, al mundo del sueño, donde se juntan con nuevos deseos, principalmente sexuales en su origen. En el sueño, una voluntad ciega, irreflexiva e infantil sigue en activo, vengándose de la experiencia y reordenándola en forma de deseo. Es un gran consuelo saber que este mundo, en el que estamos obligados a pasar alrededor de un tercio de nuestra vida, es irreal, y que no puede desplazar jamás al mundo de la experiencia, en el que la razón predomina sobre la pasión, el orden sobre el caos, los valores clásicos sobre los románticos, lo sólido sobre lo gaseoso, y lo frío sobre lo caliente.

El mundo de la ley, que se extiende desde los cielos estrellados hasta la consciencia moral, es en la simbología de Blake el dominio de Urizen. Urizen se halla sentado en un volcán en el que el titán rebelde Orc, el espíritu de la pasión, yace atado, retorciéndose y forcejeando con el fin de alcanzar la libertad. Cada uno de estos espíritus es satánico o diabólico para el otro. Mientras soñamos, Urizen, el principio de la realidad, es el censor o, como lo llama Blake, el acusador, un hipócrita relamido y satisfecho, un viejo impotente, la caricatura que el niño que hay en nosotros hace del mundo adulto que lo frustra. Pero mientras estamos despiertos, Orc, el principio del placer sin ley, es un dragón maligno encadenado bajo el mundo consciente, y todos esperamos que permanezca en ese estado.

El mundo del sueño, no obstante, no está encadenado de forma segura: de vez en cuando rompe sus cadenas y se proyecta sobre la sociedad en forma de guerra. Parece extraño que una y otra vez nos entreguemos con gran alivio a unas vacaciones morales y agresivas en las que el robo y la muerte se convierten en virtudes y no en crímenes. Esto casi viene a sugerir que mantener nuestros deseos bajo control mientras otros hacen lo mismo crea una tensión ardua y tarde o temprano intolerable. Vista más de cerca, la diferencia entre guerra y ley empieza a desdibujarse. El contrato social, que en la distancia parece un esfuerzo de cooperación razonable, de cerca semeja una tregua armada fundada en la pasión, en la que el propósito real de la ley es defender por la fuerza lo que ha sido arrancado gracias a un acto de la voluntad. Es claro, pues, que no podemos solventar el conflicto entre Orc y Urizen alineándonos con uno en detrimento del otro, y menos aún pretendiendo que uno de ellos es una ilusión. Debemos explorar la existencia humana en busca de un tercer factor, uno que satisfaga los requerimientos tanto del sueño como de la realidad.

A este tercer factor, llamado Los por Blake, se le puede asignar provisionalmente el nombre de trabajo o actividad constructiva. Este trabajo opera en el mundo de la experiencia: tiene presente la ley y nuestras ideas cons-

cientes de la realidad. El trabajo utiliza la energía malgastada en la guerra y frustrada en los sueños, y la pone en libertad para que actúe en la experiencia. Y puesto que el trabajo cultiva la tierra y convierte la selva y las extensiones salvajes en jardines y granjas, y puesto que domestica a los animales y erige ciudades, empieza a ser obvio que el trabajo es el cumplimiento de un sueño y que este sueño desciende de la visión perdida del niño, visión que postula un mundo cuyo hogar es el medio ambiente.

El trabajador, pues, no llama real al mundo de la experiencia, ya que lo percibe como un hábito adquirido de sus antepasados: es real en la medida en que es la causa material de su trabajo. Y el mundo de los sueños no es irreal, sino que se trata de la causa formal: dicta la forma humana deseable que asume el trabajo. El trabajo, por tanto, al dar cuerpo en la experiencia a los mundos del niño y del soñador, indica qué hay de genuinamente inocente en ellos. Cuando decimos que un niño se encuentra en el estado de inocencia, no queremos dar a entender que está limpio de pecado o es inofensivo, sino que es capaz de asumir una coherencia, una simplicidad y una benignidad en un mundo que los adultos han perdido y quisieran recuperar. Cuando soñamos, no importa lo que incorporemos al sueño, estamos rebelándonos contra la experiencia y creando otro mundo, por lo general uno que nos gusta más. Todo aquello que, propio de la niñez o el sueño, es redimido y encarnado por el trabajo, es inocente; todo lo que la experiencia suprime o distorsiona se vuelve egoísta y depravado. «Quien desea mas no actúa, engendra pestilencia».

El trabajo comienza por imponer una forma humana en la naturaleza, pues «donde no hay hombre la naturaleza es yerma.» En la sociedad, sin embargo, el trabajo colisiona con el ciclo de la ley y la guerra. Unos pocos se aprovechan de sus beneficios y se entregan al ocio: con el fin de mantenerlos, el esfuerzo del resto es malgastado, y el trabajo deriva en la perversión del trabajo mecánico y monótono. «Dios hizo al Hombre alegre y Rico, pero los Astutos hicieron Pobres a los inocentes». Ni el ocio ni la monotonía pueden ser trabajo: el trabajo verdadero es el acto creativo de un hombre libre, y allí donde hay trabajo se da un proceso de humanización tanto de la sociedad como de la naturaleza. El mismo trabajo que, proyectado en la naturaleza, forma la civilización, se convierte al proyectarse en la sociedad en profecía, en una visión de plena libertad e igualdad humana. Esta visión es una fuerza revolucionaria de la vida humana, que destruye todas las barreras sociales fundadas en el ocio y todas las barreras intelectuales fundadas en la ignorancia.

Hasta el momento hemos hablado sólo de lo que parece humana y naturalmente posible, de lo que puede ser conseguido por la naturaleza humana. Pero si confinamos la concepción del trabajo a lo que parece posible,

seguimos juzgando el sueño de acuerdo con los cánones de la realidad no dormida. En otras palabras, no hemos logrado distinguir el trabajo de la ley, Los de Urizen, y volvemos al punto de partida. La verdadera fuerza motriz de la civilización y la profecía no son las prudentes y sofisticadas adaptaciones de los deseos del niño o el soñador llevadas a cabo por la mente madura: esta fuerza proviene, más bien, de la forma original e inocente de tales deseos, con todo su desprecio temerario hacia las lecciones de la experiencia.

La raíz creativa de la civilización y la profecía únicamente puede ser el arte, que se ocupa no sólo de lo posible sino de «imposibilidades probables», y es interesante ver a Blake citando la frase de Aristóteles en una de sus notas al margen. Del mismo modo que la idea gobernante de la civilización es la humanización de la naturaleza, y la idea gobernante de la profecía es la emancipación del hombre, así la idea gobernante del arte, que es la fuente de la civilización y la profecía, debe ser la visión simultánea de ambas. Llegamos así al apocalipsis, a la completa transformación de la naturaleza y la naturaleza humana en una forma única. «Menos que Todo no puede satisfacer al Hombre»; el niño que hay en nosotros y que llora pidiendo la luna no dejará de llorar hasta que la luna sea su juguete, hasta que nos hayamos liberado de la tiranía del tiempo, del espacio y de la muerte, de la remota lejanía de una naturaleza gigantesca y de nuestro propio egoísmo y debilidad. El hombre no podrá ser libre hasta que esté en todos los lugares: en el centro del universo, como el niño, y en la circunferencia del universo, como el soñador. Este apocalipsis es totalmente imposible en las condiciones de experiencia que conocemos, y sólo puede tener lugar en el contexto eterno e infinito otorgado por la religión. De hecho, la visión artística de Blake podría llegar a definirse como un intento por encarnar la visión religiosa en la sociedad humana. Esta religión debe distinguirse abiertamente de todas las formas de religión que han sido secuestradas por el ciclo de la ley y la guerra, capaces tan sólo de reforzar el contrato social o de inspirar cruzadas.

Cuando decimos que el propósito del trabajo humano sólo se puede alcanzar en la eternidad, mucha gente puede inferir que esto supone renunciar a toda mejora práctica de la condición humana en beneficio de algo que por hipótesis permanece para siempre lejos del alcance del hombre. Hacemos esta suposición porque confundimos lo eterno con lo indefinido: estamos tan poseídos por las categorías de tiempo y espacio que no podemos concebir la eternidad y el infinito más que como tiempo y espacio interminables, respectivamente. Pero el hogar del tiempo, por así decirlo, la única parte del tiempo en que el hombre puede vivir, es el ahora; y el hogar del espacio es el aquí. En el mundo de la experiencia no existe ese ahora; el presente nunca termina de existir, sino que está escondido en

algún lugar, entre un pasado que ya no existe y un futuro que aún no existe. El hombre maduro no sabe dónde está el «aquí»: puede trazar un círculo alrededor de sí mismo y decir que «aquí» está en su interior, pero no puede situar nada excepto un «allí». Tanto en el espacio como en el tiempo el hombre es excluido constantemente de su propio hogar. El soñador, cuyo espacio se halla dentro de su propia mente, tiene una noción más clara de dónde está el «aquí», y el niño, que no acaba de tomar plena consciencia de la cadena de hierro de la memoria que ata su ego al tiempo y al espacio, posee aún cierta capacidad para vivir en el presente. A esta perspectiva es a la que vuelve el hombre cuando su concepción de la «realidad» comienza a adquirir algo de significado humano.

> El Cielo es una Tienda inmortal construida por los Hijos de Los:
> Y todo el Espacio que un Hombre avista alrededor de su morada
> Al erguirse en su propio techo o en su jardín o en una colina
> De veinticinco codos de altura, ese espacio es su Universo:
> Y en su margen el Sol sale y se pone, las Nubes se inclinan
> Para encontrarse con la plana Tierra y el Mar en un Espacio tan ordenado:
> Los cielos Estrellados no alcanzan más allá, y aquí se doblan y dispersan
> Por todos lados, y los dos Polos giran sobre sus válvulas doradas...[1]

Si se toma la visión de la inocencia fuera de su contexto eterno e infinito, el aquí y ahora real, para insertarla dentro del tiempo, puede convertirse en el mito de una Edad Dorada o Paraíso perdido en el pasado, o en una esperanza que ha de ser alcanzada en el futuro, o en ambas cosas a la vez. Si es insertada en el tiempo, debe hallarse en algún lugar, presumiblemente en el cielo. Sólo estas perversiones temporales y espaciales de la visión inocente son las que la arrancan del control del hombre. Dado que la visión inocente se halla en un lugar tan profundo de la consciencia humana y está sujeta a tantas distorsiones, represiones y censuras, tendemos, cuando la proyectamos sobre el mundo exterior, a situarla por naturaleza lo más lejos posible en el tiempo y el espacio. Pero lo que debe revelar el artista, como guía del trabajo de la civilización y la profecía, es la forma del mundo tal como sería si pudiéramos vivir en él, aquí y ahora.

La inocencia y la experiencia son los dos estados medios de un conjunto de cuatro posibles. Al estado de la experiencia Blake lo llama Generación, y al estado de la inocencia, al mundo potencialmente creativo de los sueños y la niñez, Beulah. Más allá de Beulah está Edén, el mundo del apocalipsis donde inocencia y experiencia se han convertido en una misma cosa,

[1] Ver *Milton* 29, l.4-11.

y por debajo de Generación está Ulro, el mundo tal como es cuando no se realiza ningún trabajo, el mundo donde los sueños son impotentes y la vida consciente se halla sujeta al azar. Edén y Ulro son, respectivamente, el cielo y el infierno de Blake. Edén es el mundo del creador y la criatura, Beulah el mundo del amante y el amado, Generación el mundo del sujeto y el objeto, y Ulro el mundo del ego y el enemigo, o el obstáculo. Se trata, por supuesto, de un solo mundo, mirado de cuatro maneras distintas. Estas cuatro maneras representan los cuatro humores o estados en los que se crea arte: el humor apocalíptico de Edén, el humor idílico de Beulah, el humor elegíaco de Generación, y el humor satírico de Ulro. Estos cuatro humores son las tonalidades de la expresión de Blake; cada uno de sus poemas gravita en torno a uno de estos humores.

Para Blake, la función del arte es revelar la forma humana e inteligible del mundo, al tiempo que ve los otros tres estados en relación con esa forma. Ésta es la clave de la concepción imagística de Blake, cuyo diseño he tratado de simplificar con ayuda del siguiente cuadro:

EXPERIENCIA		CATEGORÍA	INOCENCIA	
Forma individual	*Forma colectiva*		*Forma individual*	*Forma colectiva*
dios del cielo (PadreNadie)	aristocracia de dioses	(1) Divina	poderes humanos	Jesús (Dios encarnado)
a) líder y alto sacerdote (Caifás)	tiranos y víctimas	(2) Humana	comunidad	*a*) un hombre (Albión)
b) prostituta (Rahab)				*b*) novia (Jerusalén)
dragón (querubín cubridor)	bestias de presa (tigre y leviatán)	(3) Animal	rebaño de ovejas	un cordero (Bowlahoola)
árbol del misterio	bosque, yermo (Entuthon Benython)	(4) Vegetal	jardín o parque	árbol de la vida (Allamanda)
a) horno opaco u horno de ladrillos	a) ciudad de la destrucción (Sodoma, Babilonia, Egipto)	(5) Mineral	ciudad, templo (Golgonooza)	piedra viviente
b) «Piedra de la Noche»	b) ruinas, cavernas			
(no dado)	lago de sal o mar muerto (Udan Adan)	(6) Caótica	río cuádruple de la vida	«Glóbulo de Sangre»

Tomemos la palabra «imagen» en su sentido corriente (que nos servirá provisionalmente) de réplica verbal o pictórica de un objeto físico. Para Blake, la forma real del objeto es lo que él denomina su «forma humana». En Ulro, el mundo donde no hay trabajo humano, el reino mineral consiste por lo general en rocas informes y esparcidas al azar. Cuando el hombre viene al mundo, trata de erigir ciudades, edificios, carreteras y esculturas a partir de este reino mineral. Estos artefactos humanos, por tanto, constituyen la forma inteligible del mundo mineral, el mundo mineral tal como quisiera verlo el deseo humano. Del mismo modo, la forma «natural» o no trabajada del mundo vegetal es un bosque, un brezal o una selva; su forma humana e inteligible es la del jardín, la arboleda y el parque, siendo este último el sentido original de la palabra «paraíso». La forma natural del mundo animal son los animales de presa: su forma humana es una sociedad de animales domesticados, cuyo símbolo más común es el rebaño de ovejas. La ciudad, el jardín y el redil son, pues, las formas humanas de los reinos mineral, vegetal y animal, respectivamente. Blake denomina a estos arquetipos Golgonooza, Allamanda y Bowlahoola, y los identifica con la cabeza, el corazón y las entrañas de la forma humana total. Debajo del mundo de la sustancia sólida se halla un mundo caótico y líquido, y la forma humana de este mundo es el río o cuerpo circulante de agua dulce.

Cada una de estas formas humanas tiene un contrapunto contrastivo en Ulro, el mundo de la naturaleza subdesarrollada y la humanidad regresiva. A la ciudad que es el hogar del alma o la Ciudad de Dios, el Averno opone la ciudad de la destrucción, condenada por el colapso del trabajo, descrito a su vez por Ezequiel en un pasaje citado por Blake como «orgullo, exceso de pan y abundancia de ocio». Contra la imagen de la oveja en los pastos, tenemos la imagen de la selva habitada por bestias amenazadoras como el famoso tigre, el yermo o páramo arrasado lleno de monstruos, o el desierto con sus serpientes feroces. Al río que es el agua de la vida el Averno contrapone la imagen del mar devorador y los dragones y leviatanes de las profundidades. Blake suele llamar a la ciudad caída Babilonia, al bosque Entuthon Benython, y al mar muerto o lago salado Udan Adan. El laberinto es el único patrón de Ulro; las imágenes de sendas y caminos enderezados pertenecen al mundo moldeado por la inteligencia.

El principio esencial del averno parece ser la separación o la opacidad. Todo lo que en él vemos lo vemos como entidad cerrada sobre sí misma, diferente al resto. Cuando decimos que dos cosas son idénticas, lo que queremos decir es que son muy similares; en otras palabras, en la experiencia ordinaria «identidad» es una palabra vacía de significado. De esto se deriva que en Ulro, e incluso en Generación, todas las clases o sociedades son

conjuntos de individuos similares pero separados. Pero cuando el hombre construye casas con piedras, y ciudades a partir de las casas, queda claro que la forma real o inteligible de una cosa incluye, además de su existencia autónoma, su relación con el medio. Este medio, de hecho, es su propia «forma humana», pero más grande. Las piedras que configuran una ciudad no dejan de ser piedras, pero dejan de ser piedras separadas o desunidas: su finalidad, su forma y su función son idénticas a las de la ciudad en su conjunto. En el mundo humano, como en la obra de arte, el objeto individual se halla presente, como también se halla presente la forma total que le infunde significado: lo que se ha esfumado es la colección o masa informe de objetos similares. Esto es lo que quiere decir Blake cuando afirma que en el apocalipsis todas las formas humanas son «identificadas». Se puede decir lo mismo del efecto del trabajo en la sociedad humana. En una sociedad completamente humana el hombre no perdería su individualidad, sino que perdería su ego separado y aislado, lo que Blake llama su Personalidad (*Selfhood*). La visión profética que aúna libertad e igualdad no puede detenerse, pues, en el plano de Generación, en una utopía, que equivale a un conjunto molecular ordenado de individuos alojado en algún tiempo futuro. Esta visión no captura, aunque puede presagiarla, la forma real de la sociedad, que sólo puede ser un cuerpo humano mayor. Esto, literalmente, significa el cuerpo de un hombre, aunque no de un hombre separado.

A lo largo y ancho del mundo humano hallamos que la distinción propia de Ulro entre lo singular y lo plural se ha fracturado. La forma real de la sociedad humana es el cuerpo de un hombre; el rebaño de ovejas es el cuerpo de un cordero; el jardín es el cuerpo de un árbol, el así llamado árbol de la vida. La ciudad es el cuerpo de un edificio o un templo, una casa de muchas mansiones, y el edificio mismo es el cuerpo de una piedra, una piedra preciosa de brillo ardiente, la piedra prelapsaria de la alquimia que lo asimila todo en su seno, el grano de arena de Blake, que contiene el mundo.

El segundo gran principio de Ulro es el principio de jerarquía o grado que produce la gran cadena del ser. En el mundo humano no hay cadena del ser: todos los aspectos de la existencia son iguales, además de idénticos. El hombre único es también el cordero único, y el cuerpo y la sangre de la forma animal son el pan y el vino, que son las formas humanas del mundo vegetal. El árbol de la vida es la forma erguida y vertebrada del hombre; la piedra viviente, el horno encendido y transparente, es el horno que corazón, pulmones y entrañas componen en el cuerpo animal. El río de la vida es la sangre que circula dentro de ese cuerpo. Edén, que según Blake era una ciudad además de un jardín, tenía un río cuádruple, pero no tenía mar, pues el río permanecía dentro del Paraíso, que era el cuerpo del hombre único.

Inglaterra es una isla en el mar, como la Patmos de San Juan; la forma humana de Inglaterra es Atlantis, la isla que ha reemplazado al mar. De nuevo, allí donde ya no hay diferencias entre la sociedad y el individuo, apenas puede haber diferencias entre la sociedad y el matrimonio, o entre un hogar y una esposa o un hijo. De ahí que la Jerusalén de Blake sea «Una Ciudad, siendo una Mujer», y al mismo tiempo la visión de la sociedad humana inocente.

Siguiendo la analogía de la cadena del ser, es natural que el hombre se invente una categoría imaginaria de dioses superiores, que por lo general ubica en lo que está por encima de él en el espacio, esto es, el cielo. Cuanto más desarrollada se encuentra una sociedad, más claramente se da cuenta el hombre de que una sociedad de dioses tendría que ser, como la sociedad del hombre, el cuerpo de un Dios único. Al final, se da cuenta de que las formas inteligibles del hombre y de todo aquello que está por encima del hombre en la cadena del ser han de ser idénticas. La identidad entre Dios y hombre constituye para Blake la cristiandad: a la adoración de un Dios sobrehumano le da el nombre de religión natural, pues su fuente es la naturaleza remota y no conquistada. Dicho de otro modo, el Dios sobrehumano es el acusador o censor divinizado de la experiencia consciente, cuya función es desanimar la realización de nuevos trabajos. Blake llama a este Dios Padrenadie, y tanto lo maldice y lo denosta que algunos han inferido que una oscura compulsión psicológica le inspiraba y animaba a atacar la Paternidad de Dios. Blake no alberga ninguna pretensión de este tipo, como un simple vistazo al último grabado de *Jerusalén* basta para demostrar: insiste tan sólo en que el hombre no puede aproximarse al aspecto sobrehumano de Dios si no es por medio de Cristo, el Dios que es Hombre. Si el hombre trata de acercarse directamente al Padre, como hace Milton, por ejemplo, en algunos pasajes desafortunados de *Paraíso Perdido*, lo único que conseguirá es acercarse a Padrenadie. Desde un punto de vista teológico, el único rasgo inusitado de Blake no es su actitud hacia la persona del Padre, sino su uso de lo que se conoce técnicamente como pre-existencia: la doctrina de que la humanidad de Cristo es coeterna con su divinidad.

No hay nada en el mundo de Ulro que se corresponda con la identidad del individuo y la forma total del mundo prelapsario. Pero la religión natural, al ser una parodia de la religión real, a menudo desarrolla un conjunto de símbolos individuales que se corresponden con el cordero, el árbol de la vida, el árbol incandescente, etcétera. A esta consolidación de los símbolos de Ulro, Blake le da el nombre de Druidismo. El hombre evoluciona hacia una comunidad libre e igualitaria, e involuciona hacia la tiranía; y del mismo modo que la forma humana de la comunidad es Cristo, el Dios

único que es el Hombre único, así la forma humana de la tiranía es el héroe aislado o el líder inescrutable que da la espalda a un colectivo de seguidores, o el sacerdote de un templo velado, con un imaginario dios-del-cielo que al parecer se halla detrás del velo. Los prototipos bíblicos de este líder y este sacerdote son Moisés y Aarón, respectivamente. Contrapuesto al árbol de la vida, tenemos lo que Blake llama el árbol del misterio, la higuera estéril, el árbol muerto de la cruz, el árbol del conocimiento de Adán, con un fruto prohibido que se corresponde con los frutos curativos del árbol de la vida. Contrapuesto a la ardiente piedra preciosa, la forma corpórea en la que Juan vio a Dios «como un jaspe y una sarda», tenemos el horno, la prisión de calor sin luz que es la forma del cuerpo opaco de sangre caliente en el mundo de la frustración, o la piedra del sacrificio druídico que Hardy asocia con Tess d'Uberville. Contrapuesto al cuerpo animal del cordero, tenemos la figura que Blake llama, siguiendo a Ezequiel, el Querubín Cubridor[2], que representa muchas cosas, el mundo irreal de los dioses, la tiranía y la explotación humanas, y la lejanía del cielo, pero cuya forma animal es la de la serpiente o dragón enrollado en torno al árbol prohibido. El dragón, al ser a la vez monstruoso y ficticio, es el animal que mejor representa a los espectros inspirados por la inercia humana: el *Libro de las Revelaciones* lo llama «la bestia que fue, y no es, y sin embargo es.»

Una vez que hemos comprendido el esquema de la imaginería de Blake, hemos allanado los principales obstáculos asociados a la lectura de las profecías: la dificultad que presenta captar su estructura narrativa. Por lo general, el hilo narrativo es lo primero que buscamos cuando tratamos de leer un poema extenso, pero los poemas de Blake se articulan como series de grabados, y el proceso mental que supone seguir una secuencia narrativa, especialmente en los últimos poemas, se halla subordinado al proceso de aprehensión de un conjunto interrelacionado de imágenes e ideas. El grabado en los poemas épicos de Blake tiene una función bastante similar a la que tiene la estrofa cerrada por un alejandrino en *The Faerie Queene*: pone punto final al hilo narrativo y empuja al lector a tratar de erigir a partir de este hilo su propia interpretación de lo que quiso decir el autor. Blake piensa casi enteramente en función de dos estructuras narrativas. Una de ellas es la estructura narrativa de la historia, el ciclo de la ley y la guerra, el conflicto entre Orc y Urizen, que en sí mismo no tiene final ni razón de ser y puede recibir el nombre de visión trágica o histórica de la vida. La otra es la visión cómica del apocalipsis o trabajo de Los, la clarificación de la mente que nos permite captar la forma humana del mundo. Pero a esta últi-

[2] En la versión de Reina Valera. Ver *Ezequiel*, 28.

ma visión no le concierne la secuencia temporal, y, en consecuencia, no es tanto una estructura real como una dialéctica.

La estructura narrativa trágica es la historia de cómo el mundo del sueño huye al dominio de la experiencia y es gradualmente encarcelado por la experiencia. Éste es el tema principal de la poesía heroica o romántica, y en Blake se halla representado por Orc. Orc se nos aparece, al principio, en el «Preludio» de *América*, como la libido del sueño, un niño que codicia una borrosa figura maternal al tiempo que odia agriamente a un anciano que lo mantiene encadenado. Luego lo vemos como el héroe conquistador de la aventura romántica, matando dragones y monstruos marinos, limpiando la tierra yerma de reyes ancianos e impotentes, liberando a mujeres encarceladas y dando nueva vida a las esperanzas de los hombres. Finalmente, lo vemos sumirse de nuevo en el mundo de la oscuridad del que emergió, a medida que el mundo de la ley recobra lentamente su equilibrio. Su auge y decadencia sigue el movimiento rotatorio de los ciclos solar y estacional, y como éstos es una parte de la maquinaria legal de la naturaleza.

Son fuertes las objeciones morales de Blake respecto de aquella poesía heroica que no ve el heroísmo en su contexto trágico adecuado, e incluso cuando esto ocurre, sus sospechas no remiten. A su juicio, la concepción del «acto heroico» como tema legítimo de la poesía, sin consideración por las más amplias consecuencias de tales actos, ha sido totalmente superada. Para empezar, ha sido superada por la Cristiandad, que ha incorporado al asunto del acto heroico una concepción radicalmente nueva de lo que es un héroe y de lo que es un acto. El verdadero héroe es aquel hombre que, ya sea como pensador, guerrero, artista, mártir o simple trabajador, ayuda a hacer realidad la visión apocalíptica del arte; y un acto es todo aquello que tenga una relación real con ese logro. Sucesos tales como la batalla de Agincourt o la retirada de Moscú no son realmente heroicos, porque en realidad no son ni tan siquiera actos: forman parte de la guerra sin objeto del estado de la naturaleza, y no fomentan el progreso hacia una clase mejor de humanidad. Así pues, Blake se interesa por Orc sólo cuando su heroísmo parece coincidir con algo de importancia potencialmente apocalíptica, como las revoluciones francesa o americana.

Por lo demás, mantiene a Orc estrictamente subordinado al tema principal del trabajo progresivo de Los, cuya fuente se encuentra en las escrituras proféticas, en especial la Biblia. A pesar de que su concepción del arte es amplia, Blake no dice exactamente que la Biblia sea una obra de arte: dice que «El Antiguo y el Nuevo Testamento son los Grandes Códigos del Arte». La Biblia le dice al artista cuál es la función del arte, y qué es lo que tratan de conseguir sus poderes creativos. Aparte de sus aplicaciones histó-

ricas y políticas, el simbolismo de Blake es, en su origen, casi por completo bíblico, y la subordinación del tema heroico de Orc al tema apocalíptico de Los sigue el modelo bíblico.

La visión trágica de la vida sigue el ritmo del ciclo orgánico del individuo: asciende hacia la mitad y declina al final. El tema apocalíptico invierte por completo la visión trágica. La tragedia tiene lugar hacia la mitad, con el eclipse de la visión inocente, y la historia concluye con el reestablecimiento de la visión. El gran mito de Blake se fractura, pues, en dos partes, un Génesis y un Éxodo. La primera parte da cuenta de la existencia del mundo de la experiencia desde el punto de vista de los mitos de la creación y la caída. Blake no ve ninguna diferencia entre creación y caída, entre establecer el mundo de Ulro y emplazar en él al hombre. El modo en que el hombre fue expulsado de una ciudad y un jardín es relatado dos veces en el Génesis: en un caso es Adán y en el otro es Israel, donde Israel, que equivale a Albión en la simbología de Blake, es al mismo tiempo una comunidad y un hombre. El Libro del Génesis concluye con Israel en Egipto, la ciudad de la destrucción. En el Libro del Éxodo hallamos una descripción del estado de la experiencia a partir de un amplio conjunto de símbolos de Urlo. Tenemos, así, la civilización caída de Egipto, destruida por las plagas que su propia tiranía ha provocado, el mar devorador, el desierto con sus serpientes feroces, el líder y el sacerdote, el invisible dios del cielo que confirma su poder despótico, y los vagabundeos laberínticos de un pueblo que no tiene otra cosa que la ley y que es incapaz de trabajar. La sociedad ha sido reducida a una chusma asustada que sigue a un líder que obviamente no tiene ni idea de cuál es su destino. Frente a ellos se extiende la Tierra Prometida, colmada de leche y de miel, pero sus ojos no son capaces de ver sino enemigos, gigantes y terrores misteriosos. En este punto, la historia se bifurca. Las historias prosiguen con la narración heroica de Orc, que relata cómo los israelitas conquistaron Canaán e iniciaron un nuevo ciclo, desde el cautiverio en Egipto al cautiverio en Babilonia. Pero en las profecías, a medida que la crítica social da paso a la apocalíptica, la Tierra Prometida es la ciudad y jardín que todo esfuerzo humano trata de alcanzar, y su conquistador sólo puede ser el Mesías o la forma verdadera del hombre.

El Nuevo Testamento tiene la misma estructura que el Antiguo. La historia del Éxodo se repite en la vida de Jesús. Jesús es llevado a Egipto por un padre cuyo nombre es José, la figura de Herodes equivale a la del faraón, y la matanza de los inocentes a los intentos de exterminio de los niños hebreos. La organización de la Cristiandad en torno a doce discípulos se corresponde con la organización de la religión de Israel en doce tribus, los

cuarenta días que pasa Jesús en el desierto se corresponden con los cuarenta años de Israel, la crucifixión con la colocación de la serpiente de metal en la bandera[3], y la resurrección con la invasión de Canaán por parte de Joshua, que tiene el mismo nombre que Jesús. A partir de este momento, el Nuevo Testamento se divide en una sección histórica que describe el comienzo de un nuevo ciclo cristiano, que alcanza su fase babilónica en tiempos de Blake, y una sección profética, el Libro de las Revelaciones, que se ocupa de lo que describe, en frase que ha fascinado a tantos pensadores apocalípticos desde Joaquín de la Flor a Blake, como el «evangelio eterno», la historia de Jesús contada no desde un punto de vista histórico, como un suceso alojado en el pasado, sino visualmente como una presencia real.

Los personajes de los poemas de Blake, Orc, Los, Urizen, Vala y demás, toman cuerpo de acuerdo con la idea de Blake del acto real. Ninguna palabra del idioma contiene una mentira etimológica mayor que la palabra «individual». El así llamado hombre indiviso es un campo de batalla de fuerzas en conflicto, y la aparente consistencia de su comportamiento deriva y depende de la fuerza que suele hacerse con el liderazgo. Para llegar a los elementos reales del carácter humano, uno necesita rebasar el plano del individuo y alcanzar el *dramatis personae* que configura su comportamiento. El análisis del individuo de Blake muestra numerosos paralelismos con análisis más recientes, especialmente los de Freud y los de Jung. El esquema de los Cuatro Zoas es sorprendentemente freudiano, y el contraste entre los temas de Orc y de Los en Blake se parece enormemente al contraste entre el estudio inicial sobre la libido de Jung y su posterior análisis de los símbolos de la individuación. El ánima y la persona de Jung son casi análogos a la emanación y el espectro de Blake, y el consejero y la sombra de aquél parecen tener cierta relación con Los y el Espectro de Urthona de Blake.

Pero un acercamiento terapéutico todavía relacionará este análisis primordialmente con el individuo. En Blake, todo acto significativo de comportamiento individual es un acto significativo de comportamiento social. Orc, la libido, produce la revolución en la sociedad; Vala, el ánima evasiva, produce el código social del *Frauendienst* («servicio a las mujeres»); Urizen, el censor moral, produce la religión del Dios exteriorizado. «Nosotros, los que vivimos en la Tierra, no podemos hacer nada de nosotros mismos», dice Blake: «todo está dirigido por Espíritus». El hombre no realiza ningún acto en tanto que individuo: todos sus actos están determinados por

[3] En la versión de Reina Valera. Ver *Números*, 21:8 y 9.

una fuerza interior que es también una fuerza social e histórica, y su sentido deriva de su relación con el acto humano total, el restablecimiento del mundo inocente. John Doe no hace nada en tanto que John Doe: come y duerme en el espíritu de Orc el Pólipo; obedece a las leyes en el espíritu de Urizen la consciencia; se enoja en el espíritu de Tharmas el destructor; y muere en el espíritu de Satán, el impulso mortal.

Además, ya que el propósito de la vida es la humanización de la naturaleza, hay una profunda similitud entre el comportamiento humano y el natural, que en el apocalipsis se convierte en identidad. Un vislumbre de este hecho es lo que ha producido al dios, el aspecto personalizado de la naturaleza, y una creencia en la existencia de dioses construye gradualmente la impresión de una omnipotente comunidad personal surgida de la naturaleza. Mientras estos dioses permanecen al otro lado de la naturaleza, son tan sólo sombras de la superstición: cuando, además, se considera que son los elementos reales de la vida humana, hemos descubierto la clave del simbolismo artístico. El Tharmas de Blake, el «id» del individuo y de la masa desbocada de la sociedad, es también el dios del mar, Poseidón, el que estremece la tierra. Su conexión con la tierra no se funda en la semejanza o la asociación, sino que, como la escena de la tempestad en *El rey Lear*, se basa en la identidad final entre la furia humana y la tempestad natural.

En los grabados que abren *Jerusalén*, Blake nos ha dejado un relato conmovedor de una lucha semejante entre las fuerzas antagónicas que se alojan en su interior, entre sus poderes creativos y su voluntad egocéntrica. Blake fue testigo de la Revolución Industrial y de los grandes cambios políticos y culturales que conllevaba, y se dio cuenta de que algo profundamente nuevo e inquietante estaba en trance de venir al mundo, algo con posibilidades ilimitadas para el bien o para el mal, cuya interpretación pondría a prueba todos sus poderes. Así pues, su deseo natural de ganarse la vida como grabador y ser alguien en la sociedad entró en conflicto con el impulso abrumador de contar toda la verdad poética de lo que veía. Fue esta última fuerza la que venció y dictó los términos de la existencia. Se le permitió no tener que preocuparse de una audiencia. Corrigió, pero no le estuvo permitido decorar o estilizar, sólo decir lo que debía ser dicho. No le estuvo permitido utilizar el doble lenguaje del poeta sofisticado, que puede dirigirse a varias clases de lectores a la vez gracias al uso ambiguo de conceptos familiares. Nada le estuvo permitido, excepto una concentración terrorífica de sus poderes de expresión.

Lo que finalmente emergió de uno de los crisoles poéticos más ardientes de la era moderna fue una poesía hecha casi en su totalidad de una articu-

lación de arquetipos. Por arquetipo entiendo un elemento en una obra literaria, ya sea un personaje, una imagen, una fórmula narrativa, o una idea, que puede ser asimilada en una categoría unificadora más amplia. La existencia de dicha categoría depende de la existencia de una concepción unificada del arte. Blake inició sus profecías con una teoría poderosamente integrada de la naturaleza, estructura, función y sentido del arte, y todas las unidades simbólicas de su poesía, sus humores, imágenes, argumentos y personajes, forman arquetipos de esa teoría. Todo lo que hace es una consecuencia lógica de sus premisas artísticas. Sus premisas pueden ser erróneas, pero hay dos cosas que pueden hacernos dudar a la hora de calificarlas de absurdas. Una es su amplitud y su coherencia: si la Biblia es el código del arte, Blake parece proporcionar una suerte de código del arte moderno, tanto en la estructura de sus símbolos como en la gama de sus ideas. La otra es su relación con tradiciones críticas previas. Las teorías de la poesía y del arquetipo parecen pertenecer más bien al campo de la crítica que al de la poesía, y cuando hablo del tratamiento que hace Blake del arquetipo quiero dar a entender que Blake es un poeta singularmente interesante para críticos como nosotros. El origen bíblico de su simbolismo y su teoría apocalíptica de la percepción tienen mucho en común con la teoría anagógica que subyace en la poesía de Dante, cuya estructura principal sobrevive a lo largo del Renacimiento hasta llegar a un poeta tan tardío como Milton. Blake tenía los mismos poderes creativos que otros grandes poetas, pero hizo un esfuerzo poco habitual por exponerlos a la luz de la consciencia, y por hacer de forma deliberada lo que la mayoría de los poetas prefieren hacer de forma instintiva. Es posible que lo que le empujara a hacer esto fuera el colapso de una tradición crítica que hubiera podido responder a una pregunta muy importante. Blake no necesitó la respuesta, pero nosotros sí la necesitamos.

La pregunta tiene que ver con la aplicación de los arquetipos de Blake a la crítica de poesía. Se supone que los trabajos que solemos entregar a esta institución deben lidiar más con problemas generales de la crítica que con cuestiones pertenecientes al puro dominio de la investigación. Ahora bien, la investigación es, hasta cierto punto, una forma de estudio coordinada y sistemática, y esto nos lleva a la cuestión de si la crítica más general podría adquirir también una forma sistemática. En otras palabras, ¿es la crítica un mero agregado de la investigación y el comentario y la generalización, o es, tomada en su conjunto, una estructura inteligible de conocimiento? Si es esto segundo, tiene que haber una cualidad en la literatura que le permita ser lo que es, un orden de palabras equivalente al orden natural que hace inteligibles las ciencias naturales. Si la crítica es algo más que un conjunto

de comentarios, la literatura debe ser algo más que el mero conjunto de poemas y obras dramáticas y novelas: debe poseer una suerte de forma total que la crítica pueda de algún modo comprender y enunciar.

La posibilidad de la existencia de arquetipos literarios depende de esta cuestión. Si no hay una estructura total en la literatura, y no hay una forma inteligible para la crítica en su conjunto, entonces no hay nada que pueda llamarse arquetipo. El único principio organizador que se ha descubierto hasta el momento en literatura es la cronología, y en consecuencia todas nuestras grandes categorías críticas se centran en la cuestión de las fuentes y la transmisión directa. Pero todo estudiante de literatura, conscientemente o no, ha espigado miles de semejanzas, analogías y paralelos en sus lecturas que nada tienen que ver con una cuestión de transmisión directa. Si no hay arquetipos, se trata entonces de asociaciones meramente privadas, y las conexiones han de ser por fuerza arbitrarias y fantasiosas. Pero si la crítica tiene sentido y la literatura tiene sentido, entonces se verá que los procesos mentales del lector cultivado también tienen sentido.

La dificultad de una «mitología privada» no es un rasgo peculiar de Blake: cada poeta tiene su mitología privada, su propia formación de símbolos. Su mitología es una sección transversal de su vida, y el crítico, como el biógrafo, tiene que asegurarse de que lo que era privado para el poeta sea público para el resto del mundo. Pero al no tener una teoría de los arquetipos, no sabemos cómo proceder. Blake nos proporciona unos cuantos principios directores que pueden guiarnos a la hora de analizar la formación simbólica de los poetas y aislar los elementos arquetípicos que hay en ellos. De un estudio semejante puede empezar a emerger lentamente la estructura de la literatura; y la crítica, al interpretar esa estructura, ha de tomar el lugar que le corresponde por derecho entre las grandes disciplinas del pensamiento moderno. Existe, por supuesto, la posibilidad de que el estudio de Blake sea un largo y tortuoso callejón sin salida, pero aquellos que sean capaces de utilizar los símbolos de Blake como instrumento de medición para el conjunto de su trabajo crítico, no se sentirán demasiado inclinados a considerar esta posibilidad.

No obstante, la pregunta que hemos tratado de contestar no es la que suele encontrarse con más frecuencia el estudiante de Blake. Esta pregunta, en efecto, dice: se puede demostrar que Blake tenía una de las mentes más poderosas de la era moderna, que su pensamiento es asombrosamente amplio y coherente, que su discernimiento era profundo, su humor exaltado, y su utilidad para los críticos, ilimitada. Pero sin duda esto no beneficia en nada al poeta si no mantiene el decoro hierático de la declaración poética convencional. ¿Y cómo podemos enjuiciar una declaración que es

ya un lúcido epigrama, ya una mera confrontación de símbolos, ya un verso hermoso y disciplinado, ya un cotorreo apresurado y prosaico? Sea lo que fuere, ¿es realmente poesía, o buena poesía, o gran poesía? Bien, probablemente no, en función de lo que ahora sabe la crítica, o cree que sabe, sobre los cánones de belleza y la forma de la expresión literaria.

Otelo era meramente una farsa sangrienta en función de lo que el erudito y perspicaz Thomas Rymer sabía de teatro. Rymer tenía toda la razón, dentro del límite impuesto por su visión; es como la gente que dice que Blake estaba loco. Uno no puede refutarlos; uno simplemente pierde interés en su concepción de la cordura. Y los críticos pueden acertar tanto al enjuiciar a Blake como Rymer cuando juzgaba a Shakespeare, y al mismo tiempo equivocarse. No sabemos aún si la literatura o la crítica son formas o agregados: apenas sabemos nada de los arquetipos o de cualquiera de los grandes problemas críticos conectados con ellos. En la época de Dante, los críticos sabían algo acerca de los símbolos de la Biblia, pero hemos hecho muy pocos esfuerzos para recuperar ese conocimiento. No sabemos siquiera gran cosa sobre los géneros: no sabemos si la forma de la «profecía» de Blake es un género o no, y ciertamente, si lo es, no sabemos cómo tratarla. Dejo la cuestión del lenguaje de Blake en manos más competentes pero, después de todo, incluso los poetas están empezando a asimilar el habla contemporánea, y cuando el idioma de *Jerusalén* se vuelve tan directo y coloquial que el propio Blake lo llama prosaico ¿saben realmente los críticos si es tan prosaico que ha dejado de ser poético, o si esta antítesis existe siquiera? Tal vez soy el único que mantiene tales opiniones, pero la crítica contemporánea está llena de confiados juicios de valor, sobre Blake y sobre cualquier otro escritor, que asumen una comprensión total de estos misterios. Pero me pregunto si estamos ante juicios críticos, o si son meramente aberraciones de la historia del gusto. Sospecho que nos espera un largo camino de estudio paciente y detallado antes de que tengamos un conocimiento siquiera somero de los problemas críticos que el estudio de Blake provoca, y a los que hay que enfrentarse si queremos hacer un juicio de valor sobre él. Entonces comprenderemos mejor a todos los poetas, Blake inclusive, y cuáles serán los resultados de semejante comprensión no es asunto que ahora me concierna.

Traducción de Jordi Doce



Blake: Ilustración para el *Libro de Job* (1823-1826).

Genio y ridículo en Blake

Andrew Elfenbein

La historia de amor entre los escritores *gay* y William Blake ha sido larga y feliz. Allen Ginsberg, en célebre anécdota, tuvo visiones de Blake en un sótano de Harlem y nunca las dejó escapar. Para Robert Duncan, escuchar la introducción de las *Canciones de Experiencias* leída en un tono «sublime y visionario» le permitió «romper la cáscara» de su «orgullo y vergüenza vanguardistas». James Merrill y David Jackson usaron el ejemplar de Merrill de la biografía de Blake para esconder la transcripción de sus primeras sesiones con el tablero ouija. Comentando el trabajo de estos poetas, Maria Damon describe su amor por lo sobrenatural en términos que ayudan a explicar su amor por Blake. Luego de hacer notar que «ángel» es un término de la jerga homosexual con que se denota a un hombre joven, explica que «tiene un sentido etéreo de pertenencia a múltiples mundos y múltiples planos de existencia, indica residencia en un espacio situado en algún lugar entre lo humano y lo divino». Escribir sobre ángeles dio a los poetas *gay* una nueva visión de la doble vida. En lugar de representar una división rígida entre el *ghetto* homosexual y el restrictivo mundo heterosexual, se convirtió en una frontera resplandeciente entre lo real y lo aún más real. Debo añadir al análisis de Damon que los ángeles *gay* tienen un acento defensivamente *camp*. Pertenecen a la más sagrada de las tradiciones cristianas y hacer uso de ellos en la escritura *gay* rescata un conjunto de imágenes presuntamente desechadas por la sociedad secular. Se supone que una persona cuerda no debe tomarse los ángeles literalmente en serio, pero a un poeta como James Merrill le permiten tratar la duplicidad de la vida *gay* previa a Stonewall como una bendición, no como un maleficio.

Para los poetas *gay*, Blake está del lado de los ángeles. Como ellos, impugna las fronteras entre lo real y lo extrarreal. Nadie puede tomarse del todo en serio a Blake o a los ángeles (no, al menos, todo el tiempo), pero uno y otros dan a sus fieles una oportunidad para participar con frívola ironía en un mito más exaltado que la fe establecida. Si bien muchos lectores de Blake toman contacto con su figura en el colegio, ser fan de Blake trasciende las representaciones del mundo académico. Según parece, todos sus

admiradores creen tener un vínculo especial con él, pero el amor por un escritor tan extraño puede ser especialmente valioso para aquellos lectores homosexuales alejados (alienados) de los lugares de adoración tradicionales. Blake es un santo patrón hecho a la medida de quienes pretenden subrayar su marginalidad, disidencia y homosexualidad. La relativa futilidad de la batalla que Blake sostuvo en vida lo hace aun más atractivo. Dentro de la herencia intertextual del arte *gay*, Blake se ha convertido en icono honorario.

En la más pura tradición *camp*, la poesía de Blake exige ser tomada en serio y pierde gran parte de su poder si es leída en consecuencia. No obstante, pocos autores han motivado escritos críticos tan severos. Al leerlos, mi mente vaga hacia versiones de preguntas normalmente asociadas a los lectores de Jane Austen: ¿Cuál sería el reparto de *Jerusalén: La Película*? ¿Qué consejo podría dar la Dra. Ruth a Thel? ¿Cuánto duraría Urizen como Director de un Comité de Medios y Procedimientos? Tales preguntas nos llevan al sentido del absurdo de Blake, tan generoso como ignorado. Los críticos coinciden en señalar que Blake es un poeta cómico en el sentido amplio del término. Jamás duda de que la humanidad puede y habrá de redimirse gracias al más antiguo de los argumentos cómicos, los «tormentos del Amor y los Celos». Pero el simple brío con que deja que sus seres míticos hagan el ridículo apenas si suele merecer algún comentario. Un poeta tan consciente de la imperfección del esfuerzo, de la ambigüedad de los motivos y de los malos resultados que se derivan de las buenas intenciones raramente carece de un filo irónico. Quiero demorarme en el absurdo casi consciente que decora los momentos más sublimes de Blake, la fluidez defensiva que no emplaza el significado en un espacio o un tiempo concretos, y el *pathos* de un sistema cuyos excesos garantizan que fallará justo cuando Blake más parece depender de él.

Este ridículo no está simplemente «en» Blake. Parte de la diversión que supone leerle es que su actitud *camp* rompe toda ilusión sobre la neutralidad del lector. Eve Kosofsky Sedgwick enumera algunas de las preguntas de las que depende lo *camp*: «¿Qué pasaría si el público ideal de esto fuera precisamente *yo*? ¿Qué pasaría si, por ejemplo, la inversión resistente, oblicua y tangencial de atención y atracción que puedo aportar a este espectáculo se muestra asombrosamente receptiva a la inversión resistente, oblicua y tangencial de la persona o personas que la crearon?». A juicio de Sedgwick, lo *camp* necesita de un vínculo oculto y contrario al sistema entre receptor y obra de arte. Estaría de acuerdo con una versión levemente modificada de su definición que diera más espacio a los rasgos específicos de la homosexualidad. Tal como la describe, la experiencia de lo *camp*

depende sólo de la fantasía individual. No obstante, el «yo» marginalizado puede preguntarse, asimismo, hasta qué punto él/ella comparte las mismas inversiones tangenciales de otros interrogadores también marginalizados. Lo *camp* supone no sólo establecer vínculos con la obra de arte sino también con otros receptores homosexuales. La historia de la poesía del siglo XX revela que Blake ha respondido de manera peculiarmente vivaz a las preguntas *camp* planteadas por los lectores homosexuales.

El cociente *camp* de Blake se dispara cuando confronta cuestiones de orientación sexual y genérica. A su juicio, nada es tan serio y tan tonto como las relaciones entre géneros en una cultura heterosexual y patriarcal. Para Blake, las relaciones entre géneros no constituyen simplemente un ámbito más de ridículo. Como ha demostrado Cate McClenahan, el género no es simplemente el modelo sino la fuente de todas las relaciones de poder negativas que aparecen en su obra. Según el poeta, las injusticias que recorren el Estado, la religión, la economía o la educación nacen todas del sistema de orientación sexual y genérica. Gran parte de los lectores están de acuerdo en que la revolución de Blake depende de una ruptura del sistema que libera el deseo y abre un espacio utópico más allá del ámbito genérico. No obstante, al menos desde finales de los setenta, los estudiosos han desmitificado severamente tales esperanzas. Según uno de ellos, si bien «los sexos se desvanecen en las visiones climáticas» de Blake, sus «personajes femeninos más comprensivos son víctimas, al tiempo que los más monstruosos representan una 'Voluntad Femenina' devoradora y destructiva que con los años representó de modo cada vez más atemorizante y aborrecible». Los críticos escriben como si un lector incauto pudiera caer en el engaño de pensar que Blake era una figura sexualmente más liberada de lo que era en realidad: «A pesar de los críticos que afirman que Blake anticipó la liberación femenina de la represión sexual y la tiranía patriarcal, Blake compartió el menosprecio de la mujer típico de su cultura».

David Punter lleva esta posición a un extremo al describir con ferocidad el trabajo de algunos críticos poco rigurosos: «Blake se vuelve proteico... Nuestra admiración y propagación de esta forma proteica nos lleva, al mismo tiempo, a obrar una celebración de nuestra propia habilidad para sobrevivir, adaptando con flexibilidad nuestra amenazada tarea interpretativa a las circunstancias cambiantes y a las presiones institucionales». Su deseo es que los críticos desechen tales sinsentidos apropiadores y ataquen el escándalo que supone el sexismo de Blake. Deben ver que sus obras «son en sí mismas objeto de una subversión política a cargo de las formas impuestas por la sexualidad». En caso contrario, se niegan «a reconocer las exclusiones que se hallan en cualquier caso presentes» y tienden, por tanto,

«a usar la obra de Blake como materia susceptible de aplicación y no como participante en las vicisitudes de la historia, la política, el patriarcado».

Punter escribe como si emplazar los textos de Blake en la «historia, la política, el patriarcado» evitara tratarlos como «materia susceptible de aplicación». Mi argumento no es que la crítica de Blake deba ignorar la historia, sino que Punter asume que su Blake histórico, por alguna razón, es menos proteico que cualquier otro. Más problemático es que escribe como si emplazar a Blake en la historia transformara necesariamente a un poeta visionario en un monstruo de feria patriotero. La historia le revela la obviedad de lo que para mí resulta menos obvio, esto es, que el sistema sexual/genérico de Blake exige una heterosexualidad opresiva.

Como primer punto de mi valoración tomo el poema épico *Milton*, que ha atraído dosis singulares de melancolía crítica. La lectura convencional del sistema genérico del poema parte del influyente trabajo de Susan Fox, quien lo divide en dos mitades masculina y femenina: «El libro I tiene como preocupación la reafirmación 'masculina' del poeta, su responsabilidad para con su visión y sus coetáneos; el libro II se ocupa de la posición 'femenina', que es su inspiración y su apoyo, la piedad que aprende a ejercer en el libro I». Para Fox, en el libro I, Milton desciende del cielo para redimir su «séxtuple emanación femenina», sus tres mujeres e hijas. En el libro II, Ololon, identificada como la emanación de Milton, desciende del cielo para redimir a Milton. Un esquema semejante necesita un clímax heterosexual cuando Milton y Ololon finalmente se unen. Los críticos que coinciden con esta lectura, al menos a grandes rasgos, odian especialmente el modo en que Blake obliga a Ololon a someterse a Milton. En lugar de permitir que Ololon tenga su propio cumplimiento apocalíptico, el resultado es que ella parece sacrificarse por él. Como advierte Marc Kaplan, «Blake quiere acabar con el juego de cazador y cazado al obligar a la presa a someterse de buen grado al cazador». Después de haber dado lugar central a un personaje femenino en el libro II, Blake parece desembarazarse del mismo a las primeras de cambio. Según Margaret Storch, «Ololon desempeña el papel de apoyo dócil del hombre que ha advertido la fuerza total de su masculinidad y ha superado la amenaza del poder femenino». Ella, pues, se halla en su aparente mejor momento sólo cuando es más débil.

Esta lectura exige adelgazar *Milton* a un peculiar argumento cortés: chico persigue a chica; chica persigue a chico; chica somete su ser a chico y causa el apocalipsis. Ololon semeja una esposa en un mítico pero aun así reconocible matrimonio patriarcal, y *Milton* se nos aparece como una versión elaboradamente oscura del tradicional argumento heterosexual. Ojalá *Milton* fuera tan simple. Pero, sea lo que fuere, la sencilla y frustrante difi-

cultad de sus experimentos narrativos nos impide convertirla en una historia de perfiles tan limpios. El hueco entre la claridad del argumento crítico y la dificultad del texto de Blake es demasiado amplio, y existe porque ciertas conjeturas reiteradas se han convertido en hechos incontestables. De las diversas lecturas de *Milton*, la que más me incomoda es la que identifica a Ololon con una Emanación de Milton. Las emanaciones son las partes femeninas y caídas de seres que presuntamente no tienen relaciones sexuales en su estado prelapsario, aunque Blake normalmente les asigna el género masculino incluso antes de la Caída. Si Ololon es la Emanación de Milton, entonces el poema entero parece una progresión natural hacia el matrimonio heterosexual. Puesto que es parte del ser prelapsario de Milton, tiene sentido (en una perspectiva heterosexual) que se pase todo el poema buscándolo y uniéndose finalmente con él.

Mi dificultad con esta lectura es que Blake no identifica jamás a Ololon con la Emanación de Milton. Al contrario, Ololon no se parece mucho a otras Emanaciones femeninas de su poesía. A diferencia de éstas, Ololon no es una fémina sino un «ellos» con miembros masculinos y femeninos, y tanto unos como otros desempeñan un cierto papel en el poema. Es útil volver la mirada sobre algunos de los primeros comentaristas del poema, como Algernon Swinburne, Ellis y Yeats, y Pierre Berger, y ver qué impresión tenían del mismo. Ninguno asumió que Ololon fuera la Emanación de Milton. Yeats y Ellis, por ejemplo, advirtieron que Ololon «parece al principio tener ambos sexos, lamentando con sus lágrimas femeninas que sus fuegos masculinos empujaran a Milton... hacia Ulro». Para ellos, Ololon no era la Emanación de Milton sino un personaje extraño, omnigenérico, cuyo papel dentro del poema era cualquier cosa menos predecible.

Milton es menos opresivamente heterosexista cuando Ololon deja de parecer una mujer obediente para asemejarse a la descripción que hace Sandy Stone de los cuerpos transexuales: «un juego de textos corpóreos cuyo potencial para la fractura productiva de las sexualidades estructuradas y del abanico del deseo sigue aún sin ser explorado». Distinguir entre Ololon y la emanación de Milton significa librarse de una suposición realizada en virtualmente todas las lecturas del poema de los últimos cincuenta años. A mi juicio, lo más sorprendente de Ololon no es su debilidad, sino que *son* impredecibles. Ololon carece de una identidad genérica estable, no tiene motivos consistentes para hacer nada, y sus alocuciones son extrañamente incoherentes incluso en el contexto de la obra de Blake. Tales discursos garantizan que el poema no funcione en términos convencionales.

En estas páginas quiero situar a Ololon en un contexto más amplio, el demarcado por la idea de lo *camp* en Blake, que en *Milton* adopta dos for-

mas. Una parodia el sistema sexual/genérico convencional. Con amoroso detalle, Blake muestra que el seguimiento de papeles tradicionales reduce a los hombres a meros bultos ineficaces de preocupación obsesiva con el ego. Dueño de una aguda percepción del absurdo inherente a los personajes que mantienen convenciones agotadas, desbarata los papeles sexuales que tienden a encerrar y constreñir. Con Ololon, Blake cambia de modo y revisa la antigua suposición de que cualquier tendencia sexual que no sea la heterosexualidad es intrínsecamente ridícula. Muchas otras obras cómicas, como las comedias de Shakespeare, abren un estrecho ámbito para la experimentación sexual, pero eventualmente lo cierran con matrimonios felices. Con Ololon, Blake se apropia de ese espacio cómico pero rechaza el colapso final. La búsqueda sexualmente desafiante de Milton que emprende Ololon es apocalíptica, pero no imperiosa. La ocasional ligereza de tono con que Blake la caracteriza es uno de los inesperados placeres de Milton, y uno también que merece mayor reconocimiento.

Blake como genio

La búsqueda del atractivo *gay* de Blake parece el tipo de lectura que David Punter desecha como crítica *apropiativa*, esto es, crítica que pasa la obra de Blake por el filtro de la moda del mes. Prefiere, por el contrario, su propia especie de historicismo. No obstante, visto el modo en que hemos estudiado y desarrollado el concepto de genio en anteriores capítulos, una lectura *gay* no debiera ser ahistórica. Más concretamente, el uso del genio que hace Blake ayuda a emplazar a *Milton* en la historia literaria del dieciocho así como en el espacio *gay* postmoderno. Desde el comienzo de su carrera, Blake creyó en el genio. En una de sus primeras obras, *All Religions are One* (*Todas las religiones son una*), afirmó «que el Genio Poético es el Hombre verdadero». Vivió el papel de «Genio Poético» con tal intensidad que su figura cuadra con todos los tópicos: originalidad radical, propósitos sublimes, inspiración casi divina y una vida de pobreza y abandono. Como William Beckford, empujó el concepto de genio hasta sus límites, invitando así la condena crítica hacia su persona. Puede haber tomado incluso como elogio las palabras de un crítico en 1806: «Como artista, parece ser de los que confunden extravagancia con genio». Para Blake, tal menosprecio probaba, en efecto, que era mejor que sus contemporáneos: «Mi título de Genio así es probado/ Ni elogiado por Hayley ni por Flaxman amado». Con el genio vinieron los experimentos sexuales y genéricos que eran de rigor en muchos aspirantes dieciochescos al título

de genio. Tales representaciones iconoclastas en el campo del sexo y el género permitieron a Blake mostrar que él, como genio, podía humillar a meros escritorzuelos. Desde el comienzo de su carrera, en obras como *Visiones de las hijas de Albión*, se opuso con firmeza a la respetabilidad sexual.

Por la época en que escribió *Milton*, su radicalismo sexual se enfrentó a su mayor desafío en la persona de su patrón, William Hayley, a quien se consideraba un dechado de virtud patriarcal. Hayley era un poeta y crítico moderadamente popular que dedicó su vida a suprimir todo lo que pudiera resultar demasiado atrevido de las teorías dieciochescas del genio. Reconoció el genio de Blake, pero a sabiendas de que Blake nunca podría ganarse bien la vida como visionario. Blake, por su parte, nunca pudo perdonar a Hayley que señalara lo obvio. Aunque la fecha exacta de escritura de *Milton* es incierta, Blake parece haber escrito y corregido el poema en el momento álgido de su alienación de todo lo que Hayley representaba.

Puesto que Hayley había creado su propia versión de Milton en su *Life of Milton* (*Vida de Milton*, 1796), que Blake sin duda conocía, el *Milton* de Blake era una respuesta no sólo a John Milton sino a la versión que Hayley da de él. Concibo la biografía de Hayley no como una fuente para el poema épico de Blake sino como un compendio de todo lo que disgustaba a Blake en lo referido al genio y el género. Después de Shakespeare, Milton era el ejemplo cimero del genio británico, y los teóricos del dieciocho lo invocaban a menudo en sus explicaciones del concepto. En los primeros años del siglo diecinueve no parecía, en efecto, que el genio de Milton necesitara ser defendido. No obstante, Hayley escribió su *Vida de Milton* porque sintió que el famoso ataque de Samuel Johnson en su *Lives of the Poets* (*Vidas de los poetas*, 1780) amenazaba seriamente la reputación de Milton. Al defender a Milton, recapituló los mitos genéricos con que los escritores dieciochescos habían descrito el genio: heteroerótico (el amor a las mujeres inspiraba a Milton); homosocial (la amistad masculina inspiraba a Milton); y ambigenérico (Milton albergaba en sí las cualidades masculinas y femeninas que toda gran poesía necesita). Aunque para otros escritores del dieciocho tales mitos eran incompatibles entre sí, la *Vida* de Hayley los tejió en una blandura armoniosa. Estos tres mitos aparecen, además, sin interferirse uno con el otro ni amenazar la impresión general de la heterosexualidad de Milton.

Dado el trasfondo del trabajo de Hayley, para Blake escribir sobre Milton era inevitablemente escribir sobre el genio. Si bien el *Milton* de Blake no dialoga sólo con Hayley, desde el comienzo desgarra sus tibias genera-

lizaciones. La invocación de Blake comienza con el último y más notorio mito sobre el genio: su presunta combinación de rasgos masculinos y femeninos. Hayley, que trató de suavizar al sombrío y masculino Milton de Johnson, le dio cualidades genéricas limpiamente equilibradas. En la vida y el trabajo de Milton, «las cualidades más cautivadoras se hallan admirablemente unidas a las más terribles, lo grácil y tierno a lo magno y lo sublime». En cualquier caso, cuando anota que el apodo de Milton en Cambridge era «La Dama», añade rápidamente que «la apariencia general [de Milton] no se aproximaba en grado alguno al afeminamiento». No obstante, su Milton es un caballero modelo del dieciocho, en quien se reúnen a partes iguales «genuina ternura y dignidad intelectual».

La invocación de Blake vuelve a prender la excitada mecha del genio ambigenérico que Hayley había apagado. A sus ojos, la inspiración exige extremar el conflicto entre géneros que Hayley había eliminado:

> ¡Hijas de Beulah! ¡Musas que inspiráis el Canto de los Poetas
> Registrad el viaje del inmortal Milton por los Dominios
> Del terror y el suave fulgor lunar, en blandos engaños sexuales
> De belleza diversa, para deleitar al viajero y saciar
> Su sed ardiente y su hambre heladora! Venid hasta mi mano
> Con vuestro suave poder; descended por los Nervios de mi diestra
> Desde los Portales de mi Cerebro, donde por vuestro ministerio
> La Eterna Gran Divinidad Humana plantó su Paraíso...

Para Hayley, el carácter ambigenérico de Milton era una imagen de digna autosuficiencia. Blake invoca a sus indecorosas musas porque sacan el género de sus casillas combinando «terror» masculino y «deleite» femenino. Reemplaza la gravedad de Hayley por el ridículo de unas musas que apenas si puede manejar. Si bien las dos primeras líneas imitan una voz épica convencional, el sentido del ridículo de Blake asoma en la tercera línea. Las aliteraciones de «mild moony lustre» (suave fulgor lunar) y «soft sexual delusions» (blandos engaños sexuales) introducen un elemento afectuosamente burlón, casi coqueto, en su relación con ellas. Escribe como si conociera cada truco de su repertorio, pero al mismo tiempo da la bienvenida a sus «engaños» y su «deleite» como ayudas en la composición. De ellas quiere no sólo inspiración sino una completa invasión corporal, como si los anteriores poetas hubieran sido demasiado cerebrales. Las ordenadas relaciones genéricas de Hayley dejan paso a un poeta que descuida toda preocupación al abrazar el «ministerio» multifacetado de sus musas.

En la *Canción del Bardo* que ocupa la primera mitad del Libro I, Blake muestra qué sucede cuando los hombres no están abiertos a tales intercambios genéricos. El resultado es la mente masculina convencional, que para Blake es la mente que cree en su propia autosuficiencia. Sus características dominantes son su rechazo a aceptar que es parte de otra entidad, y un deseo de ver que todo lo demás le pertenezca. En términos retóricos, cree demasiado y demasiado poco en las posibilidades de la metonimia. Como tal, desvela el narcisismo y el egotismo que acechan detrás de la glorificación del genio dieciochesco como creatividad masculina capaz de abarcarlo todo. Mediante la figura de Satán, el genio se muestra no como sublimemente noble sino como cómicamente absurdo.

Blake presenta dos historias para explicar por qué puede parodiar con tanta facilidad el genio masculino convencional. La primera culpabiliza del ascenso del pseudogenio a la familia y especialmente a las relaciones paterno-filiales. Según Hayley, tales relaciones alimentaban presuntamente el genio. El padre de Milton, habiendo sido «desprovisto de la posibilidad de adquirir conocimientos», decidió «ejercer un ardor y una liberalidad excepcional en la educación de su hijo». Las amistades de Milton con poetas mayores que él, como Manso, el «Néstor de Italia», «tendieron grandemente a preservar y reforzar las semillas del impulso poético en la mente del joven viajero». El Milton de Hayley no se ve obligado jamás a probar su genio contra la voluntad inmovilizadora de una figura paterna.

Blake tiene poca paciencia con las idealizaciones de Hayley. Desde su perspectiva, las relaciones paterno-filiales son batallas campales. Estos arreglos de cuentas le resultan ridículos, pues se basan en un conflicto metonímico fundamentalmente imposible: la estructura de la familia exige que sus miembros se vean como parte de la misma, mientras que el culto al genio exige que los hombres se crean totalmente independientes. En la *Canción del Bardo,* el conflicto entre familia y genio emerge en la lucha entre un padre, Los, y su nada cooperativo hijo, Satán. Al ver que su hermano Palamabron termina «por el esfuerzo agotado cada noche», Satán pregunta a Los si puede tomar su lugar. Los le responde con severidad:

Si juzgas Sabio, cuando estás furioso, permanecer callado y
No mostrarlo: no lo juzgo Sabio sino Necio.
La Sabiduría de cada Hombre es propia de su Individualidad
Oh, Satán, el más joven de mis hijos, ¿no eres tú Príncipe de las Estrellas
Y de las Ruedas del Cielo, para hacer girar los Molinos día y noche?
¿No eres tú el Pantocrátor de Newton tejiendo la Trama de Locke?
Tus Molinos lo son todo a ojos de los Mortales, y el Rastrillo de Shaddai

Un esquema de conducta Humana invisible e incomprensible
Vuelve con tus Labores a los Molinos y déjame con tu ira.

Satán iba a replicar, pero Los hizo rodar sus truenos ensordecedores.

¡No me enfurezcas! No puedes empujar el Rastrillo por senderos llenos de cárcavas.
Tu Trabajo es Muerte Eterna, con Molinos y Hornos y Calderos.
No me molestes más. Tú no puedes tener la Vida Eterna.

Los se pone en ridículo porque cree en el principio fundamental del genio masculino heterosexual: «La Sabiduría de cada Hombre es propia de su Individualidad». Esta creencia, al glorificar al individuo, impide la cooperación. Mientras que Blake parece en otros casos apoyar la justificación de la rebelión romántica de Los, en *Milton* convierte a Los en un tirano mezquino, no en el profeta de aliento de fuego que debiera ser. Al tratar de justificar su comportamiento ante Satán, deja de ser un creador inspirado y empequeñece hasta convertirse en un padre preocupado por un hijo problemático. Le dice a Satán que no puede «tener Vida Eterna» como si estuviera hablando con un adolescente rebelde.

Satán sabe que puede ignorar el discurso de Los pues éste elogia la individualidad en teoría negando en la práctica la individualidad de Satán. En lugar de dejar que Satán exprese su particular «Sabiduría», Los pretende forzarle a ejecutar una tarea ya asignada: trabajar «de día y noche» en los Molinos de la Eternidad. Tales «Tareas» apenas si merecen el nombre de sabiduría, pues son el trabajo menos glamoroso del universo de Blake. Como el propio Los admite, los molinos de Satán impresionan a los mortales sólo porque son demasiado estúpidos para reconocer las actividades en verdad importantes, como las del rastrillo de Shaddai. La respuesta de Satán es la peor pesadilla del padre aburguesado; se convierte en una parodia cómica del genio masculino dieciochesco, el creador narcisista que todo lo abarca: «Yo soy el Dios Único/ ¡No hay otro! Que todos obedezcan mis principios de individualidad moral/ Los he traído de los recesos más superiores interiores/ de mi Mente Eterna». El humor de Blake es particularmente cortante al respecto de los «recesos más superiores interiores», frase en la que el deseo de trascendencia de Satán aparece tan sólo como repetición inane. Los había elogiado la individualidad de cada hombre. Satán le responde erigiendo su propia individualidad a ley universal. Blake presenta el culto dieciochesco del genio como desnudo egocentrismo.

Una vez ha contado una historia sobre el nacimiento del ridículo satánico, Blake se apresura a relatar una segunda, garantizando así que ningún

momento de su poema épico sea jamás una metonimia para el resto. En esta segunda historia, el pseudogenio surge de una lucha no homosocial sino heterosexual. Milton habría representado un desafío para los autores del dieciocho que trataban de razonar que la heterosexualidad inspiraba el genio. La condena de Samuel Johnson era notoria: «Lo que sabemos del carácter de Milton en sus relaciones domésticas es que era severo y arbitrario. Su familia se componía de mujeres; y hay en sus libros una especie de desprecio turco hacia las mujeres, a las que se trata como seres subordinados e inferiores». Milton tuvo episodios tan lamentables con sus esposas e hijas que se convirtió para Isaac D'Israeli en un ejemplo de los problemas que la vida doméstica creaba al genio masculino.

Puesto que Hayley quería representar a Milton como un heterosexual modelo, usó toda su habilidad retórica para argüir que las mujeres sí habían inspirado el genio miltoniano, pero sus pruebas son menos convincentes de lo que quisiera. Por ejemplo, para probar la galantería de Milton, Hayley dio como ejemplo su comportamiento con su primera mujer. A punto de casarse por segunda vez, Milton experimentó de repente «un suceso, que tiene todo el aire de un incidente de fábula». Mientras hablaba con un familiar, «la puerta de una estancia adyacente se abrió súbitamente; contempló entonces a su arrepentida mujer postrada ante sus pies, pidiéndole perdón». La perdonó, pero sólo después de «los naturales forcejeos del orgullo honesto y el justo resentimiento». Para Hayley, esta escena mostraba que Milton era buena persona porque era bondadoso con las mujeres, especialmente aquellas que tenían la prudencia de postrarse ante él. Más aún, trató de demostrar que la primera mujer de Milton había inspirado su genio, puesto que el poeta usó este incidente biográfico en *Paraíso perdido* al describir el arrepentimiento de Eva. Dado que el fracaso de los matrimonios de Milton hacía difícil mantener que sus buenas relaciones con las mujeres le hubieran inspirado, lo mejor que Hayley podía ofrecer para ligar la heterosexualidad de Milton a su genio era una escena de esta naturaleza.

Sobre la base de lo que *Milton* nos dice, Blake hallaba singularmente absurdo que la idea de la creatividad masculina dependiera de la postración femenina. Blake socava la presentación que hace Hayley del genio y la heterosexualidad introduciendo un personaje llamado Leutha, identificado tan sólo como una «Hija de Beulah», quien desciende para anunciar que ha provocado la rebelión de Satán contra Los. Leutha no sólo admite su culpa, sino que también asegura que ella y sólo ella ha causado el incidente: «¡Soy la Autora de este Pecado! Tras mi sugerencia/ Satán mi poder Paterno ha cometido esta transgresión». Es como si Blake reescribiera la escena de Hayley para que la primera mujer de Milton fuera quien en rigor provoca-

ra los errores de éste. Blake reconoce que el deseo de Hayley de erigir a las mujeres en fuente de inspiración del genio no hace sino fomentar una lucha de poder estéril entre los sexos. Los hombres dan a las mujeres cierto pseudopoder, y las mujeres compensan esta entrega tomando para sí todo el poder real que pueden.

En su invocación, Blake invitaba a las musas a invadirle, demostrando así su disposición a recibir influjos externos, incluso cuando son peligrosos. Pero en el mundo oscuramente cómico de la *Canción del Bardo,* en el que todos los personajes creen en su autonomía absoluta, la invasión de Leutha por parte de Satán es más amenazadora:

> ...cruzando las puertas del cerebro de Satán noche tras noche
> Como dulces perfumes abotargué las percepciones masculinas
> Y mantuve despierto sólo a lo femenino. Alzóse así su blando
> Amor delusorio por Palamabron: admiración unida a envidia
> ¡Invencible concupiscencia! mi error...

Su relato confunde el modelo heterosexual del genio con el modelo transgenérico, puesto que ella se encuentra a la vez tanto dentro como fuera de Satán. Sus «perfumes» son un poco demasiado externos, demasiado semejantes a elementos de un decorado teatral como para ser tomados en serio como agentes de un drama interno y mental. No obstante, la confusión entre lo interior y lo exterior es la esencia del ridículo en la *Canción del Bardo,* puesto que es la fuente del pseudogenio narcisista. Leutha quiere creer que ella es responsable de todo lo que le ha ocurrido a Satán, tanto dentro como fuera. En consecuencia, termina imitando el egoísmo de Satán incluso mientras se culpa de haberlo causado.

La feminización de Satán obrada por Leutha se derrumba finalmente. Del mismo modo que Satán no puede tolerar la competición de Los, también rechaza a Leutha. Entiende los aspectos femeninos de su propio ser como impurezas profanas: «Con sagrado egoísmo, exigiendo pureza/ Siendo más que impuro, autoflagelado por lágrimas eternas, me echó/ de mi Cerebro más interno». Como el homófobo que esconde un homosexual encubierto, Satán castiga en los demás lo que no puede aceptar en sí mismo. En un ámbito semejante, Blake muestra por qué el tratamiento que hace Hayley de la heterosexualidad y el genio es necesariamente una farsa: un genio no puede admitir la influencia de nada que esté fuera de él. El genio masculino heterosexual, a juicio de Blake, no produce sino afirmaciones contraproducentes de la individualidad. Aquellas relaciones sociales que, según Hayley, se suponía inspiraban el genio, se derrumban ante el ansia de domi-

nación de Satán. Hacia el final de la *Canción del Bardo,* Blake ha desmantelado hasta tal punto el aura del genio que, para que la creatividad no cese, la inspiración exige ser imaginada de nuevo desde su raíz.

Dificultades ridículas

En la segunda mitad del libro I, Blake se vuelve hacia un nuevo tipo de genio capaz de romper las restricciones impuestas por el sistema sexual/genérico convencional. Este nuevo genio es en rigor uno antiguo, John Milton, la misma figura que Hayley había domesticado tan concienzudamente. Puesto que Milton era el epítome del genio, reformar su egoísmo permite a Blake criticar la tradición de Hayley desde dentro. Gracias a la *Canción del Bardo,* Milton aprende que su egomanía ha sido tan nefasta como la de Satán. Así lo prueba su alejamiento de su Emanación:

> ¿Qué hago aquí antes del Juicio? ¿Sin mi Emanación?
> ¿Con las hijas de la memoria y no las hojas de la inspiración?
> ¡Yo en mi Ser soy ese Satán: soy el Ser de la Maldad!
> ¡Él es mi Espectro! En mi obediencia por librarle de mis Infiernos
> para reclamar los Infiernos, mis Hornos, voy hacia la Muerte Eterna.

Con resonante retórica, Milton anuncia que dejará atrás la individualidad masculina que lo ha apartado de su Emanación. Reunirse con ella significa renunciar a ser una mente convencionalmente masculina y jactanciosa; significa renunciar también a ir a la «Muerte Eterna». Exactamente qué significa «Muerte Eterna» en Blake nunca queda del todo claro, pero Milton lo entiende como un modo de autoaniquilación. Si la *Canción del Bardo* ha mostrado cuán hondamente pueden errar los hombres, el discurso de Milton parecería señalar el camino de la redención masculina.

No obstante, si bien el magno discurso de Milton no contiene ni un gramo del humor negro de la *Canción del Bardo,* su seriedad es por sí sola sospechosa. Visto lo que le ocurre a Milton en el resto del poema, este momento gana en retrospectiva un toque de absurdo. Si Satán representaba la mente heterosexual y solipsista, Milton demuestra lo que sucede cuando esa mente trata de disculparse. Paradójicamente, nunca es más egocéntrico que cuando afirma que quiere erradicar su ego yendo a la «Muerte Eterna». Reproduce el culto masculino del genio incluso cuando trata de repudiarlo, puesto que proclama su simpatía por sus víctimas sin hacer nada por ellas. Como advierte Stephen Vine, la acción de Milton «supone *tanto* un des-

prendimiento del yo *como* un acto consumado de voluntad apocalíptica, como si reviviera el punto álgido del poder de la voluntad con la muerte de este poder en autosacrificio». Si los que dominan la comedia de la *Canción del Bardo* son problemas metonímicos, la paradoja convierte las secciones del poema protagonizadas por Milton en una comedia del absurdo. Se halla tan enredado en la voluntad masculina que abandonarla por su propia cuenta le es imposible. Si el ridículo satánico era paródico, el ridículo miltoniano es autodestructor.

Blake representa esta comedia paradójica invocando una cómica imagen familiar: el hermafrodita. En el siglo dieciocho, el hermafrodita poseía varios significados, incluyendo el de sodomita. Pero para Blake no equivale a sodomía sino a una combinación literal de géneros: Milton «contempló su propia Sombra;/ Una afligida forma doble; hermafrodita: mujer y hombre/ En un solo cuerpo espléndido, y entró en él». Esta «Sombra» representa las dificultades insuperables que crea el género ordinario. «Espléndida» como es, no tiene una pizca del poder liberador que algunos críticos modernos han asociado con el travestismo y que los críticos del dieciocho asociaban al genio andrógino. Al contrario, el hermafrodita es el signo visual del proyecto autodestructor de Milton. Afirmar su voluntad al mismo tiempo que la niega es como tratar de ser masculino y femenino al mismo tiempo, aunque la afirmación no es necesariamente masculina ni la negación es necesariamente femenina. Para Blake, puesto que ambos géneros están fundamentalmente equivocados, su combinación no hace sino acrecentar el error.

Pese a las paradojas que atenazan su avance, Milton tiene momentos de esclarecimiento. Reconoce que, sin su Emanación, no puede ser del todo humano:

> Entonces Milton supo que los Tres Cielos de Beulah eran contemplados
> Por él sobre la tierra en su fulgurante peregrinaje de sesenta años
> En esas tres féminas que sus Esposas, y esas tres que sus Hijas
> Habían representado y contenido...
> ... y Milton supo: ellas y
> Él mismo eran Humanos.

Este momento parece señalar el respaldo sin ambages de Blake a la heterosexualidad visionaria, dado que el estado más alto, el de ser completamente «humano», ocurre cuando Milton se combina con sus mujeres e hijas. Pero una cosa es saber que «ellas y/ Él son humanos», y otra diferente conseguirlo. Milton reconoce su propósito, pero los medios arrogan-

tes con que pretende conseguirlo le impiden llegar a él. En consecuencia, su Emanación permanece alienada en la imagen de «aquellas formas Femeninas, que con sangre y celos/ le rodeaban, dividiéndose y uniéndose sin fin ni número». Incluso concebir la unión como un ajuntamiento de un «ellas» y «él mismo» hace que Milton y su Emanación se parezcan demasiado al hermafrodita, puesto que preservan los papeles genéricos que necesitan ser trascendidos.

Algunos lectores han argüido que Blake recurre a la homosexualidad masculina como una vía de escape de los problemas suscitados por la heterosexualidad. A juicio de estos lectores, Blake celebra el sexo *gay* para evitar por completo a las mujeres: «Blake usa la homosexualidad como tropo casi de la misma manera que Byron, y para el mismo fin: para afirmar su propia superioridad masculina». La conjetura homofóbica que alienta tras estos comentarios es que el sexo *gay* tiene que ver, en realidad, con la misoginia. Esta lectura de Blake es seriamente inadecuada porque ignora su vigorosa crítica de los papeles masculinos convencionales. Todo aquel que pretenda explicar la fascinación *gay* de Blake analizando las relaciones entre hombres en *Milton* se llevará una decepción. Como demuestra la lucha entre Los y Satán, dos voluntades masculinas no son mejores que una sola. La homosexualidad, para Blake, no es sino otra versión del hermafrodita, el redoblamiento de un error.

La segunda mitad del libro I detalla las insuficiencias de las uniones masculinas. La primera y más importante ocurre cuando Milton entra en el «pie izquierdo» de Blake. La ilustración de Blake es bastante gráfica: muestra su figura doblada hacia atrás, en una postura de arrobo orgásmico y, en algunas versiones, con el pene erecto, mientras la estrella que representa a Milton dispara salvas de llamas. El texto, no obstante, sugiere que el acto sexual es una decepción grotescamente cómica: «Y en mi pie izquierdo, cayendo sobre el tarso, allí entró;/ Pero de mi pie izquierdo una nube negra surgió extendiéndose sobre Europa». Penetrado por Milton, Blake no produce superioridad masculina, ni siquiera gran poesía, sino una «nube negra». Esta nube debería hacer pensar dos veces a los críticos que arguyen que Blake celebra el sexo *gay*. Tal como Blake la representa, la unión entre los hombres produce confusión y oscuridad, no esclarecimiento.

Blake repite la decepción de la nube negra unas pocas planchas más adelante cuando admite que, si bien la entrada de Milton ha producido nuevas formas de visión para él y «todos los hombres sobre la Tierra/ y todos en el Cielo», aún ven sólo «en las regiones inferiores de la Imaginación». Así, ofrece una nueva versión de la descripción que da *Éxodo* 33:23 de la apa-

rición de Dios ante Moisés: «Apartaré la mano, y tú verás mis partes traseras; pero mi rostro no se verá». En *Éxodo,* el momento describe la intensa viveza de un Dios invisible que no puede ser visto a la cara. No obstante, la mención de Dios a sus «partes traseras» es también levemente ridícula, como si Dios fuera a insinuarse o exhibirse ante Moisés. Puesto que los códigos heterosexistas exigen que «las partes traseras» se hallen escondidas, parece un gesto perverso de Dios exponer áreas que el comportamiento respetable coincide en cubrir. De este modo, garantiza que la visión de la forma divina pueda verse potencialmente ensombrecida por la comedia de una insinuación *gay*. En la revisión de Blake, esta insinuación se vincula al resultado de la unión entre Blake y Milton. Lo mejor que puede salir de la unión de un hombre con otro hombre es permanecer atascado en las regiones inferiores. Concebir incluso la imaginación como algo lo bastante tangible como para tener regiones inferiores es acabar atrapado en su peldaño más bajo.

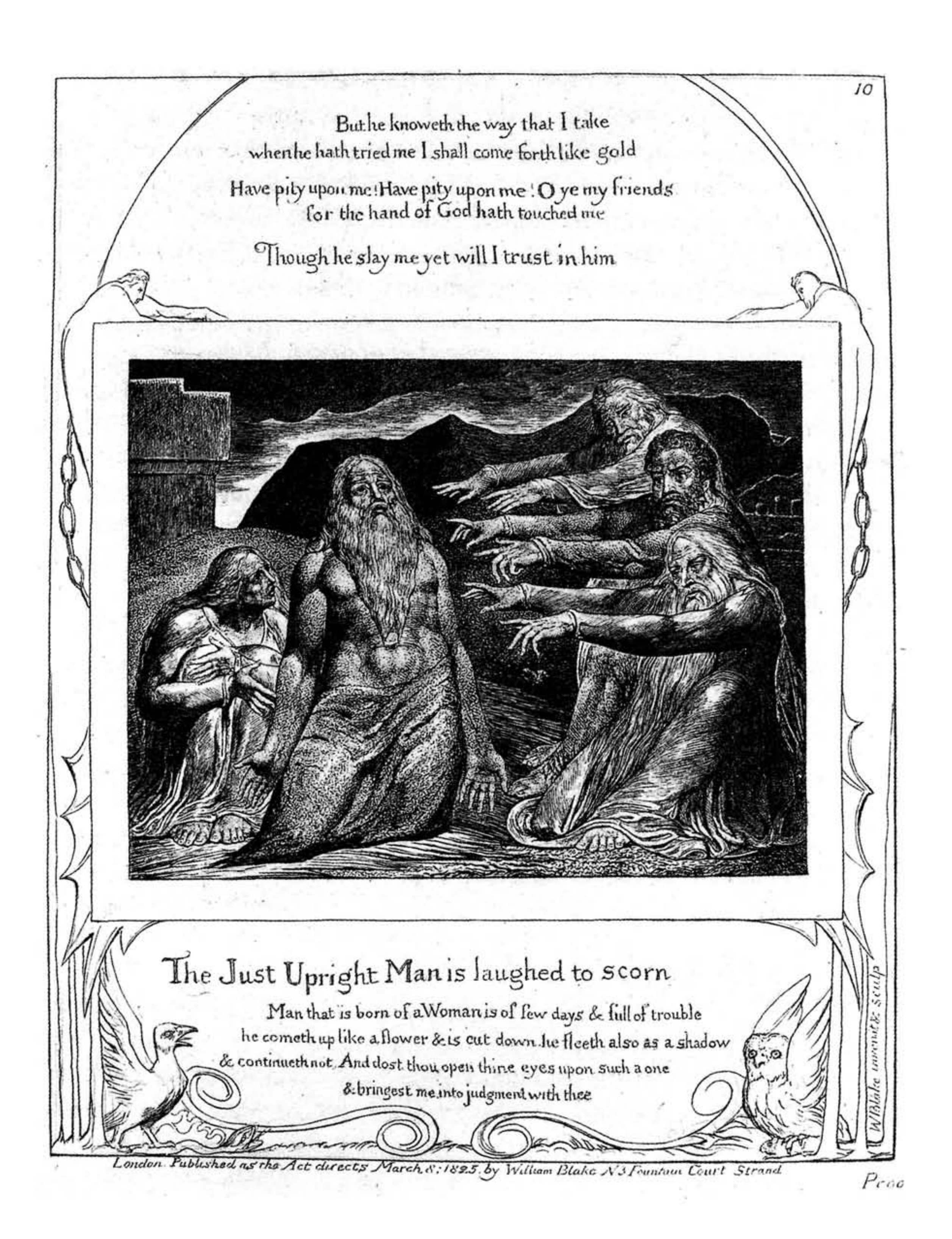
A lo largo del libro I, Blake reitera las dificultades insuperables del ridículo miltónico, en cuyo ámbito fracasan los que parecen encuentros triunfalmente homoeróticos. Cuando Milton se encuentra con Urizen, Urizen trata de detenerle «tomando agua del río Jordán: derramando sobre/ El cerebro de Milton el fluido helado desde su ancha y fría mano». Milton responde con un gesto humanizador. Tomando «la arcilla roja de Succoth», reconstruye a Urizen, «creando nueva carne sobre el frío Demonio, y construyéndolo,/ Como con nueva arcilla una forma Humana en el Valle de Beth Peor». La ilustración de Blake representa a un Milton desnudo y musculoso que se arroja entre las piernas extendidas de Urizen, como si quisiera romper la frialdad de Urizen con su vitalidad sexual. No obstante, como en la relación iluminadora de Milton con su Emanación, incluso sus mejores momentos no hacen avanzar su búsqueda. A pesar de todos sus intentos, permanece bloqueado por Urizen porque ambos están atrapados en el papel de genio masculino: ambos quieren lo otro a su propia imagen y semejanza. Aunque las intenciones de Milton son más benevolentes que las de Urizen, se le parece demasiado y no puede librarse de él. Blake cierra este episodio afirmando que «Urizen se opuso» al trayecto de Milton en su viaje al «Universo de Los y Enitharmon», como si quisiera congelarlos en un conflicto perpetuo. Morton Paley arguye que la lucha prosigue en la plancha 40 debido a «la naturaleza no temporal, no secuencial de los eventos» en el poema. Pero el poema en su conjunto, aunque es no secuencial, señala un progreso. Para que una lucha dure tanto como ésta, algo falla. Los dos hombres se cancelan mutuamente porque ninguno ha encontrado una salida lejos de la creatividad convencionalmente genérica.

Igualmente, en una visión fieramente homoerótica, Los se funde con Blake: «Me besó y deseó buena salud./ Y me convertí en Un hombre con él alzándose en mi fuerza:/ Era demasiado tarde ahora para retroceder. Los había entrado en mi alma». Sin embargo, unas pocas planchas después, Blake muestra que esta unión supone una decepción tan grande como las otras, ya que Los/Blake, en tanto que «Un Hombre», demuestran ser tan incapaces como Milton de obrar un cambio efectivo. Cuando confrontan a los hijos de Los, son tristemente incapaces de convencerlos de sus buenas intenciones: «Indignados, no convencidos por los argumentos de Los, rodaban los truenos/ Vieron la furia ahora dispersa y luego la piedad que lo absorbía/ Así era y así siguió siendo, sin esperanza de un final». Para los hijos de Los, él y Blake semejan otra versión del hermafrodita, un emblema de dos impulsos, furia y piedad, enfrentados mutuamente. Los encara parecidos «relámpagos de descontento» cuando trata de decir a los trabajadores de Golgonooza que el apocalipsis está próximo. Emparejarse con Blake no le procura a Los poder visionario, sino un intento confuso de persuasión.

Nada de lo que hace Milton rompe la cadena de la personalidad masculina que comparte con Satán. Eventualmente, Blake abandona a Milton al final del libro I para armar una extensa composición de elaborado estilo: su descripción del trabajo en Golgonooza. Contiene pasajes de gran poesía, pero también señala que, si bien el poema se llama *Milton*, Milton no ha cumplido su promesa. Lo que en un inicio parecía una alternativa esperanzada al egotismo satánico se muestra incapaz de deshacer los privilegios de la creatividad masculina[*].

Traducción de Jordi Doce

[*] *Capítulo del libro* Romantic Genius. The Prehistory of a homosexual Role, *Columbia University Press, New York, 1999.*



Blake: Ilustración para el *Libro de Job* (1823-1826).

William Blake, profeta

Julien Green

Como un demonio escondido en una nube

William Blake

¿Cómo definir a Blake? La lengua es muy pobre y las palabras que nos ofrece han servido a demasiada gente. Me siento tentado, asimismo, de hablar sobre Blake de manera simbólica y decir que era un demonio o un ángel o una suerte de divinidad. Estoy dispuesto a creer que era humano sólo por error, tan escaso fue su parecido con el resto de la humanidad.

Como todo místico verdadero, Blake nunca se dejó engañar por las apariencias de este mundo. Todo ser aparecía ante él bajo un doble aspecto y él sabía que el aspecto humano era el menos importante de los dos: lo importante era el otro, el eterno, el aspecto que adquiere tal ser en el espíritu del Creador. Si nos hubiera contado su vida, habría empezado, sin duda, por decirnos quién era, no a los ojos de los virtuosos londinenses que vivían a su alrededor, sino en el perfecto conocimiento que Dios tiene de cada criatura. Y pienso que nos habría dado un retrato suyo donde estaría desnudo, con la cara radiante y el cuerpo bañado por una luz misteriosa. Muy probablemente habría desdeñado las trivialidades biográficas que habitualmente se apuntan con tanto cuidado: la fecha de su nacimiento, las casas que habitó.

Pero si fuera menester narrar sus años terrenales sería conveniente hacerlo a la manera amplia y generosa de las viejas leyendas: había una vez un gigante de mirada terrible, con voz de trueno y se llamaba Blake, William Blake.

Fue un muchachito imaginativo y visionario. En aquel tiempo, el arrabal londinense le parecía la más hermosa obra de la Creación porque en él descubría los rasgos de un profundo simbolismo; y si bien, más tarde, por una suerte de abjuración, declaró que la Naturaleza es de origen satánico, no parece haber matado en él su amor a la hierba y a las flores que nos dieron *El libro de Thel* y *Los cantos de inocencia.*

De niño vio un árbol cargado de ángeles. Maravillas de tal género le parecían normales y las refería con sencillez porque no lo inquietaba su trato con el mundo sobrenatural y sus relaciones con los seres invisibles conservaron esta especie de familiaridad ingenua hasta el fin de sus días. En otra ocasión contó a su madre que había visto al profeta Ezequiel sentado en el campo, por lo que mereció una bofetada. Por fin, un día en que estaba en su alcoba creyó morir de terror al ver a Dios colgado de la ventana.

Nos confesó que, tiempo más tarde, sólo leía la Biblia si un ángel caído venía del infierno para explicarle el texto sagrado. También Moisés y Dante mantenían buenas relaciones con tales demonios, sin sorprenderse. Milton se desenvolvía con similar libertad, a veces se ponía molesto y había que echarlo. Las conversaciones entre el poeta muerto y el poeta vivo tenían un carácter a la vez literario y religioso. Milton insistía para que Blake corrigiera ciertos errores teológicos que se habían deslizado en *El Paraíso perdido.* Blake se comprometía a hacerlo y daba largas; finalmente declaró que tenía cosas más importantes que hacer. A menudo se entablaban discusiones.

«Ayer vi a Milton» declaraba Blake. «Me dijo tal cosa. Intenté demostrarle que estaba equivocado, pero fue inútil».

«¿A quién saludas?» le preguntó un amigo durante un paseo en el que no se veía a nadie.

«A Pablo el apóstol» dijo Blake.

«Qué fastidio» confesó cierta vez a alguien «Eduardo I siempre interrumpe mis conversaciones con Sir William Wallace».

Una cantidad de espíritus anónimos le dictaban rapsodias proféticas que sólo escribía, a veces, de mala gana. Así fue compuesta *Jerusalén.* Lo que sorprende en él es no tanto la elección de sus amigos sino la desenvoltura con la que los recibía. Nada en él evocaba al transido o al espiritista; era un hombre jovial que cantaba sus poemas en cualquier parte, improvisando las melodías. Tenía la mirada un tanto feroz y se comportaba a veces con vehemencia extrema, pero su cólera se disipaba enseguida y lo sorprendía que alguien se la reprochase.

Se le conoció un solo gran amor pero que duró toda su vida. Empezó de manera singular. Durante un paseo con la hija de un jardinero, Blake le confió su mal de amores. Ella lo escuchó en silencio; luego, conmovida por su pena, le dijo que lamentaba que él no fuera feliz.

«¿De verdad?» dijo Blake. «Bueno, pues, te amo».

La muchacha reflexionó unos minutos y respondió con seguridad:

«Yo también te amo».

Se llamaba Catherine Boucher y como no sabía escribir, firmó con una cruz el contrato matrimonial. En su lecho de muerte Blake se volvió hacia

ella tras acabar ese extraordinario dibujo donde se ve a Dios midiendo los cielos con un compás.

«Debo dibujar un ángel» dijo. «Tú has sido mi ángel».

Y la dibujó.

Se ha discutido vanamente si estaba loco. Los ingleses lo llaman *mad Blake* pero algunos, para aliviar el epíteto, matizan que su locura era trascendente y, si entiendo bien, se trata de un elogio. Otros aseguran que su locura mucho tenía de corriente y era sintomática de un delirio de persecución. Estas fútiles discusiones no valen la pena. La locura se ignora y no sabe dónde va, en tanto el universo de Blake está dominado por una razón omnipotente, aunque se trata de una razón mística que la razón humana no puede juzgar con su propia medida.

Son famosas las excentricidades de Blake. En general, parecen deberse a la preocupación de ajustarse estrictamente a las reglas de la Escritura, sobre todo del Antiguo Testamento. De ahí a respetar como leyes las costumbres referidas por tales libros, hay un paso y no hace falta estar loco para darlo. Esta manera de interpretar la Biblia le valió los sarcasmos de una Inglaterra que perdona difícilmente las transgresiones a la decencia. Un hombre leal es un hombre decente. Una muerte gloriosa es una muerte decente. Lo que no es decente es infame. Se ha visto a Blake desnudo, echado en tierra, leyendo a Milton junto con su obediente mujer, también desnuda.

«Entre usted» le dijo a un visitante desconcertado. «No somos más que Adán y Eva».

Era indecente. Se lo llamaba *mad, naked Blake.* Pero ¿no jugaban en su favor las Escrituras, la desnudez paradisíaca? Quizá creyera que el vestido tuviese un poder maléfico.

El escándalo fue mayor cuando anunció que iba a tomar una segunda mujer, como Abraham; pero Sara, o sea Catherine Boucher, protestó tanto que él hubo de renunciar. Sin embargo, la cosa está registrada en el Pentateuco, no era nada nuevo ni debía sorprender. Cedió, no obstante ser testarudo, conmovido, sin duda, por las lágrimas que hacía derramar.

Si bien no era alto y sus miembros eran delgados, puesto que su padre era irlandés, desafiaba a cualquiera, sin importarle la talla ni la voz. Durante los años de la Revolución Francesa llevó un gorro frigio. Un soldado vestido de rojo, un dragón, que pasaba casualmente junto a su jardín, lo abordó con violencia. Era en 1803 y los sospechosos provocaban mucha inquietud. Pero Blake no tenía miedo. Se lanzó sobre el soldado y, alzándolo por los codos, lo arrojó a la calle.

Su intolerancia excedía toda medida. Un día, trabajando en Westminster, un estudiante incordión creyó ingenioso interrumpirlo. Blake lo bajó de

una trompada del andamio donde estaban. Desde entonces se prohibió a los estudiantes visitar la catedral mientras hubiera en ella artistas trabajando.

Intelectualmente, se parecía a ese personaje de la Biblia que no tenía padre, madre ni genealogía. Era un solitario. Al principio, gustó de escribir a la manera isabelina pero tal gusto pasó sin dejar huellas. En su juventud se empapó de literatura hermética y siempre guardó una inclinación por lo tenebroso y sibilino. Swedenborg era para él «el hombre más fuerte» pero supo resistir a la tiranía de esta influencia y permaneció fiel a sí mismo hasta el fin de su vida. Siguió libremente a su genio. Cuando halló su camino, se vio que nadie había escrito como Blake; seguramente, tampoco nadie había pensado como él. Nadie se preocupó en imitarlo ni formó escuela. Quizás hubo parecido ridículo imitar una mente tan extraña como la suya. Sus escasos lectores se ofendían ante su rudeza literaria, sus ideas sobre el amor y la religión, su perpetua rebelión contra todos los principios reconocidos. No puedo imaginar a Jane Austen leyendo *Los proverbios del Infierno* ni a María Edgeworth, *El Evangelio eterno.* Sí, William Blake escribía indecencias.

Pero si hubiera escrito según el gusto de su tiempo, su gloria habría ganado muy poco, porque utilizaba un procedimiento nefasto para publicar sus libros. Los imprimía él mismo conforme a un método que juzgaba superior y que le había revelado su hermano muerto, en una visión. Era un trabajo prolongado. Se podía tirar sólo un pequeño número de ejemplares y cualquier corrección tipográfica era prácticamente imposible. Además, había que iluminar los frontispicios a mano. El resultado era admirable; pero si se piensa que de su libro más famoso *Los cantos de inocencia y de experiencia,* solamente consiguió tirar veinte ejemplares, más le habría valido dirigirse a un editor menos inspirado pero más veloz. Pero no le gustaban los editores y no es verdad que les hubiera ofrecido alguna vez sus manuscritos. Tal vez el mundo ha perdido, a causa de esta altiva fantasía, numerosos manuscritos que el autor no tuvo tiempo de imprimir y que se extraviaron o fueron destruidos. A creerle, escribió «veinte tragedias más largas que *Macbeth* y cinco o seis poemas largos como los homéricos». Pero todo fue publicado «en la eternidad» y el tiempo no habrá de conocerlos. El 11 de diciembre de 1923, Piockering and Chatto adquirieron un ejemplar de *Milton,* un poema profético de Blake, grabado e impreso por él mismo. Pagaron por él 34.000 libras esterlinas. El poeta no habría osado profetizar tal suma. Es inútil añadir que vivió y murió en la pobreza.

El estudio de los borradores de Blake es muy curioso. Retomaba incesantemente sus textos. Si se trataba de un poema en versos, escribía al prin-

cipio una estrofa que era como el núcleo y el resto del poema sólo era el desarrollo de esta estrofa inicial, alrededor de la cual venían a agruparse las estrofas complementarias. A veces, la primera estrofa, aunque incompleta, servía de punto de partida a varios poemas. «El tigre» de *Los cantos de experiencia* ofrece un buen ejemplo de esta clase de arquitectura.

Gracias a la lentitud de su trabajo y, sobre todo, de su publicación, Inglaterra no se vio obligada a avergonzarse de las audacias de Blake, por la sencilla razón de que las ignoraba: pero las generaciones siguientes se encargaron de la tarea, y hubo que esperar a Swinburne, muchos años más tarde, para construir el altar expiatorio de los manes, sin duda indiferentes, de uno de los mayores poetas ingleses.

Los cantos de inocencia apareció, por así decirlo, en 1794. Pareciera que este libro está dirigido a los niños, y los padres de sus jóvenes lectores nada descubrieron de heterodoxo en estos tiernos poemas donde triscan los corderillos. Por el contrario, *Los cantos de experiencia,* publicados por el mismo tiempo, destilan vitriolo. Se leen en ellos terribles invectivas contra los ministros de la religión cristiana así como toda clase de inconveniencias sobre el amor.

El Evangelio eterno, robusta y escandalosa negación de la religión oficial, fue escrito hacia 1810. En él se dice que Jesús no era humilde ni dulce, ni siquiera necesariamente casto. A los ojos del autor, nada en el *Evangelio* justifica a un Cristo convencional al cual le reza una clerigalla sensiblera. Blake tenía una concepción particular de ese Cristo al cual volvía la espalda la Inglaterra creyente. Él escribió:

> La visión de Cristo que ves
> es la mayor enemiga de mi visión.
> ¿El tuyo tiene una narizota ganchuda como la tuya?
> El mío tiene una nariz respingada como la mía.
> Tu Cristo es el amigo de todo el género humano,
> el mío habla con parábolas a los ciegos...

Veía en sí mismo a un hombre al cual le habían faltado coraje y constancia cuando permitió que lo crucificaran. La misión del Salvador era, según él, seguir vivo y rogar a Dios; la aceptación de la muerte, una indigna debilidad, una cobarde necesidad de descansar antes de haber cumplido su cometido. Por lo demás, Blake se daba cuenta de que las ideas singulares eran intolerables para el público de su época y terminaba su poema con estos dos versos melancólicos:

Estoy seguro de que este Jesús
no servirá al inglés ni al judío.

Pero la verdadera vocación de Blake era la profecía. Profetizaba a propósito de cualquier cosa, era como una costumbre de su espíritu. La ironía ha querido que su obra profética propiamente dicha fuera la menos accesible. Ciertas partes de *Milton* y de *Jerusalén* son imposibles de descifrar, a menos que se tenga un gran conocimiento de la filosofía de Blake, pero como, en general, se huye del esfuerzo, la atención del lector se repliega y nadie toca estos libros sagrados. Aun la edición de Oxford, con su parsimonia crítica, ofrece grandes dificultades. He aquí un pasaje de *Milton,* el llamado «La cáscara del mundo»: «La cáscara del mundo es una vasta tierra cóncava, una sombra inmensa y endurecida por todas las cosas de nuestra tierra, agrandada hasta la dimensión, deformada hasta el espacio indefinido, en veintisiete cielos con todos sus infiernos, con el caos y la noche antigua y el purgatorio. Es una tierra cavernosa de laberíntica complejidad, veintisiete pliegues de opacidad, y que termina donde remonta su vuelo la alondra».

Es una admirable concepción esta de los dos mundos, uno contenido en el otro, pero ¿qué son esos veintisiete pliegues de opacidad? Es cierto que las cifras tienen un sentido porque no es admisible que Blake haya simulado profundidad por medio de un galimatías misterioso. Quizá, por otra parte, se trata de un texto inspirado y dictado. Pero me pregunto qué valor tiene una literatura eleusina. La respuesta es, según creo, que el libro más esotérico es interesante en la medida en que representa algún aspecto del espíritu humano o, si se prefiere, del espíritu humano en relación con lo divino. Por más que haga, el hombre no puede dejar de ser hombre, y todo el misticismo del mundo no logrará cambiarlo en nada.

Pero lo que yo denominaría «El pequeño profeta Blake» es el más conmovedor. Quiero decir: el profeta que se ocupa de la suerte banal y cotidiana de la sociedad y no del hombre fuera del espacio y del tiempo.

Blake tenía un odio feroz, comparable al de Cerbero, en el sentido de que era triple y aullaba con furor. Odiaba a la *Iglesia ennegrecedora.* Odiaba al *hombre de sangre.* Odiaba el *coche fúnebre del matrimonio.* Eran la antigua maldición, la carga del error que pesaba sobre el género humano.

Ante todo, no quería una religión natural y Rousseau le daba horror. La naturaleza le parecía, por lo menos, sospechosa y, en todo caso, incapaz de ayudar al hombre a salvarse. «¿Qué hay entre tú y yo?» le preguntaba y se volvía hacia la religión revelada por la Biblia, revelada sobre todo a William Blake. La quería fuertemente cargada de teología, pero sin el

mecanismo de los cultos establecidos, sin «el cura que ata con espino las alegrías y los deseos de los hombres» porque hallaba odioso que se tratara de obstaculizar la energía humana y hacerle seguir unas vías artificiales y penosas de abstinencia. Nadie como Blake ha amado sus deseos. La vida del hombre es santa, decía, es necesario hacerla crecer, dilatarla. Como, por otra parte, es absolutamente inestimable, la guerra no puede ser sino un sacrilegio sin nombre, a la vez que un monstruoso despilfarro. «Los gemidos del desdichado combatiente sangran por los muros del palacio» escribió en 1794.

Por otra parte, si la vida encuentra su expresión perfecta en el amor, el amor no debe sufrir ninguna constricción, el amor no debe esconderse:

¿Siembra el sembrador de noche?
¿Labra el labrador en la oscuridad?

Tal es la alarmante profesión de fe de William Blake. Y, sin embargo, este hombre tan extrañamente audaz en sus opiniones, este mismo Blake experimentaba a veces accesos de dulzura bastante inesperados. Tenía el temparamento pastoral de un parisino que suspira tras la campaña de Argenteuil.

El arte de Blake conforma el comentario poderoso de su obra escrita, y quizá sea el único comentario válido. Estoy tentado de creer que los místicos carecen de claridad intelectual y que toman con facilidad una cosa por otra. Este error proviene, sin duda, del simbolismo utilizado y cae apenas se leen con atención los escritos de los santos que tratan de las visiones, porque si bien se sirven de los símbolos, hay que notar que una vez operada la transposición del mundo tangible al mundo simbólico, nunca mezclan las imágenes y guardan siempre las proporciones elegidas. ¿Por qué? Porque las imágenes son para ellos la exacta representación de la verdad que contemplan. De hecho, nadie es más preciso que un místico, y el místico no es un soñador.

El arte de Blake aporta a tal idea el apoyo de una nueva probanza. Es a veces malo, contrahecho, difícil de apreciar, pero nunca confuso ni oscuro. Se sigue una línea trazada por Blake desde su origen hasta su consumación sin que el ojo vacile un segundo. Va sin desfallecer ni extraviarse, con una suerte de infalibilidad.

Tal nitidez de visión es la cualidad esencial del dibujo de Blake. Cada objeto se aísla ante sus ojos por medio de un cortante contorno acerado, sin que la sombra endulce nunca con sus modificaciones la *línea dura* que Blake amaba tanto. En efecto, la sombra transforma la apariencia de las

cosas hasta el punto de alterar este aspecto elemental que es como su desnudez. Es incompatible con la visión mística y no en vano la Iglesia la asimila a la mentira, porque deforma para rehacerlo todo de nuevo de una manera artificial. El místico no gusta de la sombra, ve el mundo en estado puro, seco y despojado bajo los rayos rectos de una luz llameante.

Si el místico considera a un hombre, lo ve desnudo, porque el vestido es, de alguna manera, una mentira. Del mismo modo, penetra todos los sentimientos pasajeros que lo agitan y descubre su verdadera naturaleza moral. Busca, no ya lo que el hombre parece ser, lo que ha sido o será, sino lo que es siempre, en la eternidad, Va más allá de las accidentales particularidades del cuerpo bajo las cuales se oculta, sean cuales fueren sus profundidades, y que encuentra no ya a un hombre, sino al hombre.

Hay un arte que considera las apariencias de los objetos y trabaja para representarlos tan exactamente como sea posible, pero como las apariencias son de una duración infinitamente restringida, el arte que las representa no puede satisfacer al místico.

Entonces: si existe otro, hecho todo de intuición y de segunda vista, que desdeña las apariencias y penetra hasta la esencia de las cosas que considera, y el mundo se le revela como un conjunto de seres y de objetos inalterables bajo el eterno movimiento de las apariencias, es el propio de la visión mística: nada cambia a los ojos del Creador, todo cambia a los ojos de los hombres, y el místico ve como Dios.

Esta palabra *visión* es la que viene necesariamente a la mente cuando se trata de Blake. Sus dibujos hacen pensar en unos esbozos para el Juicio Final. El terror, la desesperación o una alegría furiosa aparecen a menudo en ellos. Más raramente, la meditación, el reposo o la paz de un corazón tranquilo. La más poderosa de las impresiones que producen es el relieve: los planos se precipitan al fondo del cuadro, los personajes se despegan y avanzan hacia nosotros. En el campo del dibujo, nada más cercano a la alucinación. Añádase el extraño escrutinio de los temas. Sólo son monstruos, ancianos horribles, hombres y mujeres desnudos, con los cabellos erizados de horror, todo ello entre unas nubes atravesadas por llamaradas, porque nada está quieto en Blake, ni el hombre, ni la naturaleza. Una perpetua tormenta sirve de fondo a la representación.

Muchos dibujos de Blake estaban destinados a ilustrar sus poemas, o cualquier obra antigua o moderna relativa a la Muerte, el Cielo y el Infierno. Quizá los más notables son los que ilustran el *Libro de Job*. Nunca el arte de Blake fue más seguro que cuando intentó traducir en imágenes todo lo que hay de inquieto y doloroso en el viejo texto bíblico. Me siento confuso ante el dibujo que representa a los ángeles de Dios cantando de alegría

entre las estrellas, o ante el otro que nos muestra a Dios hablando desde el seno del huracán a unos hombres postrados por el terror, y me tienta preguntar, como el personaje de *Jane Eyre:* «¿Quién le ha enseñado a dibujar el viento?»

En fin: Blake nos ha dejado una serie de dibujos que sabemos directamente tomados de sus visiones. Blake trabajaba sin prisa y sin fiebre. Se lo veía dibujar con cuidado, levantando los ojos, de vez en cuando, hacia un punto del espacio donde los demás no distinguían nada. A veces se interrumpía para decir: «Oh, se ha marchado». Y pasaba a otra cosa, de la manera más natural.

Muchos de estos dibujos son espantosos. Permiten creer que Blake recibía la visita de los demonios. Uno de ellos es demasiado singular como para que no trate yo de dar una idea del mismo. Se llama *El espectro de la pulga.* En la sombra de una suerte de corredor, el espectro se desliza, enorme y pesadamente corpóreo. Su cabeza es minúscula y está adelantada en un gesto de curiosidad. Saca la lengua. Su cuello desaparece entre unos hombros gigantescos y, como una guedeja, las vértebras sobresalen bajo el cuero hundido de la nuca y la espalda. Una pequeña lámina de metal de forma cruel brilla entre los dedos de la mano izquierda, en tanto la derecha sostiene el recipiente destinado a recibir la sangre. Los pies se posan sobre el suelo plano y dan a la marcha del monstruo algo de irresistible. El conjunto evoca la hipocresía y la fuerza en lo que tienen de atroces. Es así como Blake veía la pulga, tal vez como la ve Dios.

De todos modos, sería difícil decir si algunos dibujos de Blake se alimentan de visiones. Quizá lo sean todos, aunque en distinta medida. Vio y dibujó a Eduardo el Confesor y al arquitecto de las pirámides de Egipto. Nada impide pensar que también vio a Ariel o a José de Arimatea o hasta a los Ángeles del Juicio, tal como nos los ha representado. Por ello, la vida de Blake alcanza cierta extraña grandeza. Algunos han lamentado la oscuridad en la que vivió. En efecto, pocos lo conocían y, por otra parte ¿cómo podía gustar en un mundo que estaba cien años atrasado respecto a él? Entonces: pobre y despreciado como lo fue ¿cabe lamentarlo? No es lamentable un hombre que ve todos los días ángeles y genios, que les habla, cuya casa está llena de todo lo más hermoso y fuerte de la tierra y el cielo. Lamentamos que Johnson vagara por calles heladas, sin encontrar un lugar para reposar su cabeza, pero no lamentamos a Blake por mucho que haya sufrido.

«Me molestaría alcanzar la gloria terrenal» escribió alguna vez «porque toda gloria material adquirida por el hombre disminuye proporcionalmente su gloria espiritual. No quiero nada. Soy muy feliz».

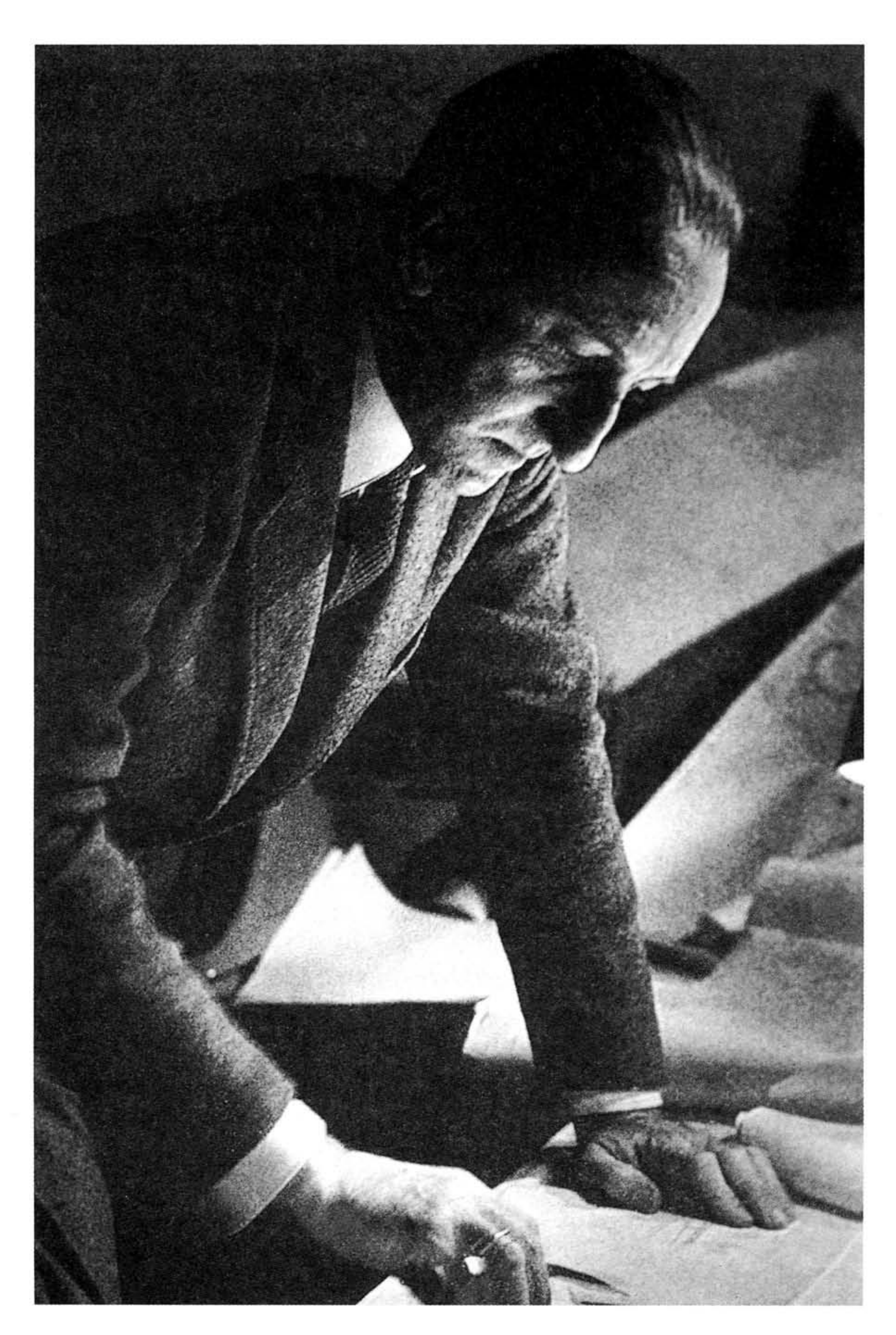
Nos dijo que había venido al mundo como un demonio escondido en una nube, *like a fiend hid in a cloud. Fiend* es una terrible palabra sajona, significa el que odia, es el *Feind* germánico, el enemigo: es Blake. Odiaba y amaba furiosamente porque odiaba profundamente. Esta pasión lo consumió. Lo conocemos mal porque no parece haber salido nunca de su nube y no es fácil comprenderlo. Habría que poder adivinarlo como él adivinaba las cosas secretas por medio de la segunda vista, a falta de una revelación seráfica.

La muerte lo sorprendió mientras cantaba a pleno pulmón. Se interrumpió para decir a su mujer: «Querida, esos cantos no son míos». Es así como el Cielo colmó su alcoba con su presencia y le gritó al oído esta música que él repetía con su potente voz*.

Traducción: Blas Matamoro

* *Escrito en 1923. Incluido en* Suite anglaise *(Cahiers de Paris, 1926).*

PUNTOS DE VISTA



Francisco Javier Sáenz de Oíza.

Saber lo que es y lo que deja de ser arquitectura. En la muerte de Sáenz de Oíza

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

El pasado dieciocho de julio murió el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza, uno de los más conspicuos nombres de la arquitectura española y universal. Su activa presencia a lo largo de la segunda mitad del siglo –construyendo y proyectando, enseñando, debatiendo y alentando– hace que sintamos hoy un denso vacío en el ámbito de la cultura arquitectónica.

Su obra, singular, emocionante, polémica a veces y siempre atrevida, articulación inteligente y poética entre la construcción y la forma, ha caracterizado algunos de los más vibrantes capítulos de la historia de la arquitectura.

Construyó muy sobresalientes obras en distintas ciudades españolas y aun fuera de España, pero es en Madrid donde ha dejado un mayor legado, debiéndose añadir su nombre a la relación de grandes arquitectos –Villanueva, Velázquez Bosco, Palacios, Zuazo–, a menudo –como él– no madrileños, que han conformado más vigorosamente la imagen de la ciudad. Con tan sólo dos de sus creaciones en Madrid, Torres Blancas y la sede del Banco de Bilbao, alcanza ya un prestigioso lugar en la arquitectura universal.

Torres Blancas (1961-1968), es un valiente experimento formal, funcional y constructivo, con innovador uso del hormigón armado, en torno a la vivienda; constituyendo una de las más altas cotas del organicismo, es obra que recibió el Premio a la Excelencia Europea y maravilló al mundo en los sesenta y hoy aún sigue maravillándonos.

La torre del Banco de Bilbao (1971-1978), en el Paseo de la Castellana, cuyo proyecto ganó Oíza en un concurso restringido en el que compitieron destacados arquitectos, es el más elegante *rascacielos* de Madrid. Supuso una verdadera audacia estructural, de extrema brillantez en sus detalles, en la que forma y función se aliaron con singular eficacia; la hermosa conjunción de acero y vidrio, densa de *cultura* arquitectónica, logra una significante presencia urbana en ese privilegiado emplazamiento. Motivo de admiración, tanto de arquitectos como del ciudadano en general, ha sido recientemente elegido en una encuesta como el mejor edificio madrileño del siglo XX.

Desde los primeros pasos de su andadura profesional consiguió Oíza resonantes éxitos y premios: a partir del Premio Aníbal Álvarez al mejor expediente académico, con el que coronó sus estudios, hasta el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, que obtuvo en sus últimos años de actividad.

Sáenz de Oíza, hombre de viva inteligencia y asombrosa y humanista erudición, abarcaba muy disímiles campos del saber (su rebelde inquietud intelectual le llevaba a decir que su principio era «el de poner en solfa todo»), contribuyendo ello a que haya dejado también una huella imborrable como enseñante de la arquitectura: no sólo en la enseñanza oficial de la Escuela de Madrid, sino también en esa otra enseñanza *oficiosa* que supo dar a tantos arquitectos y no arquitectos (recordemos el *revulsivo* de sus contadas –pero tan apasionadas y nutritivas– apariciones en los medios). Él, que afirmaba que no había tenido maestro, extendió su magisterio –«maestro de maestros» se le ha llamado– con infrecuente generosidad; magisterio que queda registrado en el número y calidad de sus discípulos, entre los que se incluyen principales nombres de la arquitectura actual.

Nació en 1918 en la localidad navarra de Cáseda; transcurrió su primera infancia en Sevilla –donde aprendió tempranamente el goce por la arquitectura– y realizó después sus estudios en Madrid, en cuya Escuela de Arquitectura se tituló en 1946, formando parte de la llamada *primera generación de postguerra*. Obtuvo, al poco, una beca de la Real Academia de Bellas Artes para ampliar su formación durante un año en los Estados Unidos; allí tuvo oportunidad de conocer a fondo la tecnología moderna que, más tarde, aplicaría con verdadero entusiasmo a sus edificios.

Su activa incorporación al ejercicio profesional, a finales de los cuarenta, le situó enfrente del historicismo clasicista que caracterizó el período de la autarquía, defendiendo con militante empeño los principios de la arquitectura moderna (recordemos aquel célebre «¡Menos piedra y más frigorías!» que el joven Oíza espetó a Gutiérrez Soto cuando éste terminaba el *herreriano* Ministerio del Aire); principios que pronto tendría ocasión de plasmar, incorporado a la Sección Provincial de Urbanismo, en las diversas unidades de residencia económica y viviendas experimentales que, a lo largo de los cincuenta y primeros sesenta, construyó en el extrarradio madrileño, y con las que ya probó su sensible atención a la cuestión de la vivienda.

En su dilatado quehacer profesional, además de los dos edificios citados, son de destacar: la guipuzcoana basílica de Aránzazu (1950-1954), su primera gran obra, ganada en concurso con Luis Laorga –y en la que intervinieron artistas como Lucio Muñoz, Chillida y Oteiza–, expresionista

yuxtaposición de un lenguaje radicalmente moderno al paisaje agreste en que se enclava; el proyecto de Capilla en el Camino de Santiago, que le valió el Premio Nacional de Arquitectura de 1954; buen número de viviendas unifamiliares –citemos dos, distantes en el tiempo: la Casa Fernando Gómez, en Álava (1959), y la Casa Echevarría, en Madrid (1972), cuyas plantas y volúmenes constituyen una memorable lección de lo que es habitar–; la «Ciudad Blanca» de Alcudia, urbanización mallorquina realizada en colaboración con Juan Daniel Fullaondo (1963); y de su último período, ya posteriores a la cumbre que marcó el edificio del Banco de Bilbao, obras como el Palacio de Festivales de Santander, las viviendas de la M-30 en Madrid –el polémico *Ruedo*–, el Museo de Arte Contemporáneo de Las Palmas, el edificio «Torre Triana» en Sevilla y el nuevo recinto ferial de Madrid.

En paralelo a su quehacer arquitectónico hay que señalar, ineludiblemente, su despierta inquietud por la enseñanza de la arquitectura, abierta siempre a una actitud de busca y exploración: quien es profesor –solía decir– sigue siendo alumno. Ya en los comienzos de su carrera profesional, nada más volver de su estancia en EEUU, inició la que sería una larga y memorable tarea docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Allí enseñó, al principio, y por cerca de diez años, la asignatura de *Salubridad e Higiene de la Edificación*, materia aparentemente *técnica* pero que él –«hablando del sol, del agua y de la importancia del control del medio para la creación de la forma habitacional»– subvertía en sabia lección –cuyos alumnos no olvidan– de cómo proyectar arquitectura. En los años cincuenta pasó a ser profesor de *Proyectos*, asignatura cuya cátedra ganó en 1968 y que desempeñó hasta su jubilación en 1986, definiendo una etapa de singular prestigio en la enseñanza de la Escuela.

Tuve la suerte (que entonces ya supe inmensa pero que, con el transcurso del tiempo, voy sabiendo más *inmensa* aún) de tenerle de profesor de *Proyectos* durante mi último curso de carrera. Los que tuvimos ese privilegio –el lujo de disfrutar su magisterio cotidianamente, durante todo un curso– bien sabemos lo que supuso en nosotros tal experiencia, tal acontecimiento en nuestras vidas; nunca olvidaremos lo que nos hizo *ver*, su modo apasionado de hablar de arquitectura, su nerviosa inteligencia y su nerviosa mano al dibujar, el análisis a fondo de todas las variables que concurren en el proyecto, el modo en que imbricaba –como un todo, erudito– la arquitectura con la poesía, la ciencia, el arte y que encendía también, indefectiblemente, la pasión del alumno (porque con Oíza descubríamos, día a día, una insospechada relación pasional con la arquitectura, en la que cabía todo menos el ser tibio).

El tema de la vivienda, muy significante en su obra y en su pensamiento, era recurrente en aquellas inolvidables lecciones: abrazaba el hecho de habitar desde los múltiples factores –sociales y psicológicos, antropológicos, simbólicos– que, más allá de la estricta construcción, lo definen. Utilizaba a menudo la poesía y textos enjundiosos para explicar qué es una casa, en toda su complejidad (voz ésta –la buena complexión, decía– que gustaba oponer a complicación); ¿cómo no recordar el modo con que –desgranando la *Poética del espacio* de Bachelard– nos explicaba aquello de que la escalera que va al sótano se baja siempre, en tanto que la que va al desván siempre se sube? ¿cómo no sentir aún el fervor con que repetía las palabras del *Walden* de Thoreau: «Tente firme, ¡oh, mi casa!, frente a los avatares del mundo»?

Su preocupación por la enseñanza de la arquitectura le llevó a asumir también la dirección de la Escuela de Madrid en un momento, el año 1981, en que, por la masificación del alumnado y las reivindicaciones de los profesores no numerarios, se atravesaba una difícil etapa en esa institución.

Frecuentemente se refería a qué entendía como misión fundamental de una Escuela de Arquitectura: el hacer ver al estudiante cuándo una cosa –más allá de ser un edificio que funcione– es arquitectura y cuándo no lo es; se remitía emocionado a un texto de Lorca, que transponía al caso del arquitecto: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios, o del demonio, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema».

Ello da idea también de lo que Sáenz de Oíza ha supuesto en la cultura arquitectónica del siglo que termina: «... sé que soy arquitecto por el esfuerzo, por la técnica, y porque sé lo que es y lo que deja de ser Arquitectura». Palabras que, escritas «con letras de oro, con letras grandes» –como él proponía para la Escuela de Arquitectura–, cabría hoy, tristemente, que propusiéramos nosotros a modo de epitafio.

El viaje

Sergio Pitol

Introducción

Y un día, de repente, me hice la pregunta: ¿Por qué has omitido a Praga en tus escritos? ¿No te fastidia volver siempre a temas tan manidos: tu niñez en el ingenio de Potrero, el estupor de la llegada a Roma, la ceguera en Venecia? ¿Te agrada, acaso, sentirte capturado en ese círculo estrecho? ¿Por pura manía o por empobrecimiento de visiones, de lenguaje? ¿Te habrás vuelto una momia, un fiambre, sin siquiera haberte dado cuenta?

Un tratamiento de choque puede lograr resultados inmejorables. Estimula fibras que languidecían, rescata energías que estaban a punto de perderse. A veces es divertido provocarse. Claro, sin abusar; jamás me encarnizo en los reproches; alterno con cuidado la severidad con el ditirambo. En vez de ensañarme contra mis limitaciones he aprendido a contemplarlas con condescendencia y aun con cierta complicidad. De ese juego nace mi escritura; al menos así me lo parece.

Un cronista de lo real, un novelista, y si talentoso mejor, Dickens, por ejemplo, concibe la comedia humana no como una mera feria de vanidades, sino que a partir de eso, nos la muestra como un complejo mecanismo de relojería donde la extrema generosidad convive, o aun se roza, con crímenes inmundos, y donde los mejores ideales que ha concebido y realizado el ser humano no logran apartarlo de sus infinitas torpezas, sus mezquindades y sus perennes demostraciones de desamor a la vida, al mundo, a sí mismo, él, Dickens, creará con su pluma personajes y situaciones admirables. Con la inmensa suma de imperfecciones humanas y la más reducida, y grisácea hay que decirlo, de sus virtudes, Tolstoi o Dostoievski, Stendhal o Faulkner, Rulfo o Guimaraes Rosa han obtenido resultados de suprema perfección. El mal es el gran personaje, aunque por lo general resulte derrotado, no lo está del todo. La perfección extrema en la novela es fruto de la imperfección de nuestra especie.

¿De qué alquimia delirante habrán surgido los libros más perfectos que conozco: *La cruzada de los niños*, de Schwob; *La metamorfosis*, de Kafka; *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, *Movimiento perpetuo*, de Monterroso?

Entre burlas y veras, me logré convencer de que mi deuda con Praga tenía algo de escandaloso. Permanecí seis años en esa ciudad con un cargo diplomático. Viví en ella desde mayo de mil novecientos ochenta y tres hasta septiembre de mil novecientos ochenta y ocho: un período determinante en la historia del mundo. Pensé escribir algunas reflexiones sobre esa época. No un ensayo de politólogo, lo que en mí sería grotesco, sino una crónica literaria en clave menor. Mis conversaciones con profesores de literatura, mis paseos en los balnearios imperiales: Marienbad, Karlsbad, en donde por varios siglos se encontraron durante los veranos las tres cortes augustas de la región en torno a sus respectivas majestades, el Emperador de Austria, el Zar de Rusia y el Rey de Prusia, por las hermosas avenidas donde el tiempo parecía detenido a partir del fin de la primera guerra. Son los dos grandes *spas* de la región. Pasear por las calles entre los fastuosos sanatorios, los viejos hoteles construidos en épocas en que el turismo aún no era de masas, las villas elegantes de la nobleza y de los magnates financieros. Abundan las placas: en el lujoso palacete, al lado de mi hotel, Wagner compuso *Tristán e Isolda*, en la posada *Los Tres Moros* donde Goethe veraneó durante muchos años, en el pequeño teatro donde Mozart estrenó *Don Giovanni*, en el hotel donde se alojó Liszt, en la sala donde tocó Chopin, el departamento donde convaleció Brahms de sus males, y muchas veces Franz Kafka. Hay placas que indican por dónde desfilaron Nicolás Gógol, Marina Svietáieva, Iván Turgueniev, Thomas Mann, el duque de Windsor y la señora Simpson, entre otros. O describir en Praga el recorrido kafkiano, desde la casa donde nació hasta la tumba, o las características específicas del barroco praguense, o las riquísimas colecciones de arte existentes en Praga, o la energía cultural y social típica de la primera república checoeslovaca en la literatura, en el teatro, en la pintura, en lo social, o uno especial sobre la arquitectura de aquel tiempo: las casas cúbicas de Adolf Loos, las del Bauhaus construidas por Mies van der Rohe y Gropius, en Praga, en Brno, en Karlovy Vary, la tristeza y frustración del ambiente, los esfuerzos de los intelectuales para no enmohecerse, para no dejar de pensar, para impedir que sus estudiantes se convirtieran en robots, en fin, hacer un ensayo largo no especializado en nada, pero que se aproximara a una historia de las mentalidades. Debería revisar mis diarios de todo ese tiempo, como lo hago siempre antes de iniciar cualquier cosa, para revivir la experiencia inicial, la huella primigenia, la reacción del instinto, el primer día de la creación. Leí varios cuadernos, centenares de páginas y para mi estupor no encontré nada sobre Praga. Nada, sí, nada que pudiera servirme de pie para escribir un artículo, mucho menos un texto literario.

Me resultó –me lo sigue siendo– incomprensible. Como si por la mañana me acercara al espejo para afeitarme y no lograse contemplar mi rostro, no por falta de vista, sino por inexistencia de la cara. Una de esas noches tuve un sueño. Llegaba yo a un hotel de Veracruz, al *Momcabo* me parece. Me había instalado allí para terminar de escribir un libro. Había trabajado mucho tiempo en él, quizás años, me faltaba sólo la conclusión. En el restaurante, en la piscina, en los jardines encontraba amigos, mejor dicho conocidos de otros tiempos, parlanchines, bobalicones, siempre risueños, con frases siempre agradables en los labios. Yo estaba harto, me comían el tiempo; entonces los snobeaba, les hablaba a toda hora de mi novela, les decía que por primera vez me sentía satisfecho con lo que escribía, su elaboración me había llevado mucho tiempo, demasiado, pero que al fin sentía que me había vuelto un escritor, un buen escritor, un gran escritor, tal vez. Por eso no podía quedarme con ellos, tenía que apresurarme a darle fin a la obra maestra en la que me afanaba, les quedaría muy agradecido si me dejaban en paz durante esos días; les recalqué que perder tiempo era peor que si me robaran dinero. Unos me miraban con rencor, otros con sonrisitas de sorna. Llegó el día en que pude escribir la palabra: *fin*. ¡Qué dicha! Hice un viaje para entrevistarme con mis editores, con Neus Espresate en México o con Jorge Herralde en Barcelona, o con ambos. No quise llevar el manuscrito, pues necesitaba precisar algunas cosas; los contratos; el anticipo; la fecha de aparición, me imagino. Al regreso a Veracruz le daría la última lectura, mandaría a sacar fotocopias y las enviaría a las editoriales. Después: la gloria, los festejos, las medallas, los halagos, todo lo que en la vida real me perturba, pero con lo que mi inconsciente por lo visto sueña. De pronto se presenta una borrasca, una estática en el sueño, un apagón: no se si regresé del aeropuerto a recoger alguna cosa olvidada, lo cierto es que no había salido de Veracruz, no del todo, sino que sólo estuve fuera unas horas, y luego volví al hotel; entré en mi cuarto y corrí, ¡liróforo celeste!, a abrir la maleta, acariciar el manuscrito, besarlo. Sólo que no había cuadernos ni papel alguno en la maleta, sino unos huevos enormes que al instante empezaron a resquebrajarse y de cuyo interior salían picos horribles y luego cuerpos, de aspecto aún más repugnante, de unos pájaros cartilaginosos, y supe, de la rara manera como sabe uno las cosas en los sueños, que eran avestruces: un nacimiento quíntuple de avestruces. Desesperado, abrí otra y otra maletas y de ellas salían avestruces de distintos tamaños, y las primeras, las que había visto salir del huevo, eran ya de mi tamaño y algunas escondían las cabezas debajo de la cama, tras una puerta, en la taza del excusado, en donde podían, sin dejar de caer sus excrementos en el suelo y de poner huevos en cualquier lugar que les apetecie-

ra. Podría haber perecido de desolación en aquel trance. Había perdido el fruto de muchos años de esfuerzo, la obra que me iba a redimir profesionalmente, la que me sacaría del medio pelo en donde siempre había reptado para llevarme a la cúspide. No entendía nada, no deseaba nada sino que sacaran aquellos grotescos pajarracos de mi cuarto para poder acostarme y dormir tranquilo.

El mismo vacío producido al final del sueño, cuando mi supuesta obra maestra pasó, por una desconcertante metamorfosis, a convertirse en una parvada de avestruces, se repitió en la vida real cuando descubrí la inexistencia total de Praga, como ciudad, en mis cuadernos. Había vivido cautivo –¡felizmente cautivo!–, consciente de que se producía un milagro cada vez que me aventuraba a salir a la calle y me perdía en la red de senderos inextricables que componen la Praga medieval y el antiguo barrio judío, o el asombro ante las amplias perspectivas que de pronto se abrían a la mirada al acercarse al río o al cruzar cualquiera de sus puentes, o también cuando me deslizaba a la sombra de amplios muros, hechos y rehechos a través de siglos, como palimpsestos de piedra y de diversos barros que guardaran mensajes relacionados con el culto de Osiris, de Mantra, del mismo Belcebú. De todas las ciencias que en Praga tienen cabida, la de más prestigio es la alquimia. Por algo Ripellino tituló *Praga mágica* al mejor de sus libros. Durante seis años visité sus santuarios, los que conoce todo el mundo, pero también otros, los secretos; recorrí avenidas espléndidas que son parques y se vuelven bosques, y también callejuelas escuálidas, pasajes ramplones, sin forma ni sentido. Caminé acompasadamente una y otra vez sobre losas que conocieron las pisadas del Golem, de Joseph K. y de Gregorio Samsa, de Elena Marti-Makropulos, del soldado Schveijk, del rabino Levy, con coro de ocultistas, de salamandras, de robots y de algunos miembros más de la variopinta familia literaria de Bohemia. Praga: observatorio y compendio del universo: *Imago mundi* absoluto: Praga.

Tuve la fortuna de que mi llegada a Praga coincidiera con una exposición de Matyas Braun, el gran escultor barroco de Bohemia, quien transformó la piedra, la sometió a una tensión desconocida, extrajo de su seno ángeles y santos, los descoyuntó y colocó en posiciones corporales imposibles, el cual, en plena posesión de su libertad, logró que lo sacro tocara lo caricaturesco, lo delirante, lo que distingue el barroco de Bohemia de los de Roma, Baviera y Viena. Braun no es un desacralizador, de ninguna manera, en todo caso sería un angustiado. Me da vergüenza decirlo, pero ni siquiera había conocido hasta entonces el nombre de aquel inmenso artista. Después de ver la exposición recorrí los caminos de Bohemia y Moravia para ver el resto de su obra.

Estoy casi seguro de que el mismo día en que me deslumbró la muestra de Braun, auxiliado por un plano de la ciudad logré encontrar el *Café Arco,* uno de los recintos sagrados de la literatura de entreguerras, el lugar donde Franz Kafka se reunía con sus mejores amigos: Franz Werfel, Max Brod, Johannes Urzidil, el adolescente Leo Perutz. Todos ellos jóvenes judíos de familias más o menos pudientes, escritores en lengua alemana, formaban el segmento praguense de la escuela de Viena. Se consideraban a sí mismos provincianos, desconectados del idioma vivo, ajenos a la contemporaneidad, al prestigio de la metrópoli, y la verdad es que su sola existencia significaba, aunque entonces ni ellos ni el mundo lo supieran, la zona de máxima tensión de la lengua alemana. Visto desde la calle y sobre todo en el interior del local no podía ser más deleznable. Se parecía a todos los locales de quinta clase, sucios y desapacibles que Hasek crea para su soldado Shveijk. El mismo barrio donde estaba situado parecía haber perdido un pasado prestigio que, por otra parte, debía haber sido modesto. Imaginar a aquellos jóvenes geniales conversando alrededor de una mesa en ese espacio gris, desprovisto de atmósfera, con un suelo lleno de colillas de cigarros, de papeles grasosos, de mugre, para cambiar ideas y discutirlas o leerse sus textos recientes, tenía algo de obsceno.

En otra ocasión, en mi primer verano de Praga, una tarde de bochorno imposible salí con mi guía en la mano a buscar un par de sinagogas de difícil locación y la llamada casa de Fausto. Me dirigí primero a ésta, en el corazón de la ciudad nueva. Nueva, en Praga, significa cualquier zona edificada a partir del siglo XVII. La casa de Fausto era un palacio grande, solemne, neutro. Ni siquiera la luz enceguecedora del sol veraniego mitigaba su aspecto funeral. La casa se encuentra frente a una plaza con altos y frondosos castaños que, a saber por qué, no contribuyen a embellecer el lugar. Una plaza bien arbolada, con prados amplios y variados macizos de flores, sin gracia. Supe luego que en tiempos pasados se le conocía como la plaza de las brujas. Ya en la Edad Media era sabido que en algunos locales de los alrededores se reunían los hechiceros, las brujas, los espiritistas, los alquimistas, ¡Y también las amantes y los hijos de Satán! Cada treinta o cincuenta años, en ese barrio se calentaban los ánimos. Alguien esparcía el rumor de que los cadáveres de unos niños desaparecidos habían sido encontrados a orillas del río con marcas en el cuerpo parecidas a ciertos signos utilizados en los ritos satánicos, o cosas por ese estilo, que nadie podía probar porque sencillamente no habían existido, pero los ánimos se enturbiaban, se exaltaban y luego ocurría lo de siempre: puertas de tugurios y escondrijos derribadas, captura con sevicia extrema de brujas y demás visionarios; luego el fuego se encargaría durante varios días de car-

bonizar por racimos a esa gentuza desvariada y maldita. En 1583 Rodolfo II, el Emperador, transfirió de Viena a Praga la capital de los Habsburgo. Su credulidad parecía infinita y ninguno de los múltiples desengaños sufridos pudo mitigarla. Estaba convencido de que encontraría la fórmula de la piedra filosofal, aquella que podía prolongar la vida hasta trescientos o cuatrocientos años y que había ya, existían pruebas de eso, convertido a algunos seres humanos en inmortales. Estaba convencido también de que había un procedimiento alquímico con el que unas cuantas gotas podían transformar los metales en oro. Él sostenía haberlo visto. Durante su reinado, centenares de alquimistas de distinto plumaje cayeron sobre Praga. Los más eminentes tuvieron acceso al castillo real, el monarca los enriquecía y trataba como a iguales. Sin embargo, después de cierto tiempo todos conocieron el mismo destino: torturas atroces, la horca, la hoguera, el descuartizamiento. Uno de ellos, Edward Kelley, irlandés de nacimiento fue, por varios años el favorito del monarca. Rodolfo lo reverenciaba como a un segundo Fausto. Por esa razón le regaló el palacio, construido siglos atrás por un tal Johannes Faust, a quien la tradición popular atribuía fabulosas facultades adivinatorias, cualidades recibidas, según la voz del vulgo, del propio demonio por haberle vendido su alma. En fin, llegué esa tarde ardiente de agosto de mil novecientos ochenta y tres, y encontré que la ilustre casa se había convertido en hospital. No entré; la fachada poco acogedora no inspiraba visitarlo, tampoco me detuve en la desabrida plaza vecina, continuidad lóbrega del inmueble. Caminé por una calle que bajaba hacia el río. En agosto, los praguenses salen de vacaciones, o si se han visto presionados a quedarse en la ciudad suelen encerrarse en sus casas a beber cerveza hasta que amaina el calor. Era un barrio no visitado por los turistas. Di vuelta a un callejón modesto en exceso, con empedrado deficiente. De repente, mientras caminaba, vislumbré en la distancia un bulto informe en la acera de enfrente. Al acercarme lo vi moverse. Era un viejo decrépito, de cabellos hirsutos, evidentemente borracho. No supe si trataba de levantarse o de ponerse en cuclillas. Tenía caídos los pantalones a la altura de las rodillas, una escena tan áspera y grotesca como las de Goya. Pienso que al bajarse los pantalones para defecar se había derrumbado y batido en sus propios excrementos. Chillaba imprecaciones con un tono siniestro. Nadie pasaba por el callejón salvo el suscrito. Lo rebasé, con cautela, siempre desde la otra acerca y después de andar unos metros no resistí volver la cabeza para mirar hacia atrás. Era patético, cada esfuerzo por levantarse volvía a tirar de espaldas al anciano; los pantalones y calzoncillos a media pierna le servían de atadura, le entorpecían los movimientos. Todavía ahora me aturde aquella repetida caída sobre sus excrementos, y sus berridos

como de cerdo en el matadero. Y hoy, mientras escribo, vuelvo a asociar esa imagen a una mascarada dirigida por alguien, oculto en la casa de aquel que había vendido su alma al diablo. Y al pensar en el Doctor Fausto, me viene a la mente el libro de Thomas Mann sobre el personaje, y también que por algunos años, los del exilio, Mann fue ciudadano checo.

Con regocijo, con esfuerzo, con desbordada curiosidad llegué en un momento de exuberante optimismo a sentirme una partícula de Praga, pariente pobre de las lajas que empedraban sus calles, de sus erguidos estípites barrocos, de su pasión, sus luces, sus derrotas, su fango. ¿Por qué entonces –me pregunto– en los varios centenares de páginas de que constan los diarios de esa época, no aparecía ninguna mención a tales paseos, ni al permanente deslumbramiento con que yo deseaba integrar mi persona a su entorno?... ¿Sería por humildad? ¿Con qué palabras podía describir aquel milagro permanente? ¿Qué tono hubiera sido necesario para traducir a una lengua comprensible los murmullos que sentía a mi alrededor y qué me inclinaba a creer que muy pronto lograría traspasar una barrera mágica? Pero, ¿cuál barrera, carajo? En un libro de juventud de Alfonso Reyes, nuestro polígrafo discurre que en *Las mil y una noches* por ninguna parte aparecen los camellos, por la sencilla razón de ser presencias tan cotidianas que uno da ya por segura su existencia. Mencionarlos sería un pleonasmo. La verdad es que ninguna respuesta me reconforta. Leí página tras página los varios cuadernos que contienen mi diario, y con la mayor consternación advertí que en ninguna describía yo la ciudad. Parecía obedecer a una orden secreta de eludirla, omitirla, borrarla. A lo más que llegaba era a mencionar sin la menor trascendencia un restaurante, un teatro, una plaza: «hoy comí en el restaurante del Alkron con tales y tales personajes. Los *hors d'oeuvre* son allí deliciosos. Me atrevo a sostener que se cuentan entre los mejores que haya probado en esta ciudad», o «anoche en el teatro Smetana oí a Obrazova en la adivina de *Un baile de máscaras*. Le aplaudimos hasta morir. Mucho más que a la soprano que cantaba la Amelia, que por cierto también era perfecta», o bien «acabo de llegar del aeropuerto. Fui a recibir a Carmen, quien me dijo que le parecía pequeño en relación con la importancia de esta antigua ciudad». Un restaurante, un teatro, el aeropuerto. Nada, a fin de cuentas: boberías. En cambio, en los diarios a que me refiero me extiendo ampliamente en *a)* la mefítica atmósfera que respiraba en la cancillería, *b)* las visitas que frecuentemente recibía de México, España, Polonia y otros lugares, qué comentan los amigos, qué hacen, qué temas discutimos, *c)* mis males físicos, medicamentos, doctores, clínicas, convalecencias en *spas* fantásticos, *d)* mis lecturas; tal vez la mayor parte del espacio está dedicado a ellas. En esos años volví de lleno a las literaturas

eslavas y germánicas, acorde con la historia y conformación de Checoslovaquia. Leí todo Ripellino, sus libros sobre literatura rusa, la antología checa, sus ensayos todos podrían estar comprendidos en el título de uno de sus libros extraordinarios: *Ensayos en forma de baladas*, a los formalistas rusos, comenzando por Sklovski, cuya *Teoría de la prosa* estudié con constancia; a Bajtín, a quien había descubierto en mi estancia en Moscú, y de quien *La cultura popular a finales de la Edad Media y a inicios del Renacimiento*, tuvo amplia participación en las novelas que escribí en Praga, y masivamente a Chéjov y Gógol, leídos y releídos a toda hora y en cualquier lugar, de los polacos a Andrzej Kusniewicz, quien me dejó postrado de admiración al leer su díptico novelístico: *El rey de las dos Sicilias* y *La lección de lengua muerta*, y, al fin, una cuantiosa lista de obras checas de las que a veces ni siquiera conocía el nombre de sus autores; de ellos me habitué a dos grandes maestros, uno ya familiar, Karel Capek, un autor favorito en mi adolescencia, y, sobre todo, al narrador contemporáneo Bohumil Hrabal, quien me encaminó a nuevos procedimientos narrativos, precisamente los que yo buscaba en aquel período. En esos seis años hice también un extenso recorrido del medievo al presente de la literatura en lengua alemana, la más influyente históricamente en las tierras de Bohemia y Moravia, en especial su variante austríaca. Recorrí con intensidad maniática esa literatura que he admirado desde adolescente, y que, en los años praguenses, potenciaba de manera extraña, huidiza pero persistente, mi lectura de los checos. Estuve más cerca de Kafka que en ninguna lectura anterior. Me sentía, al frecuentar sus lugares cotidianos, más cerca de sus visiones. En la juventud, mi entusiasmo por Kafka se había transformado, como le ocurrió a toda mi generación, en una auténtica pasión, con todo lo que eso implica de excluyente, visceral e intransigente; equivalió al primer momento en que uno se siente subyugado por un espíritu al que reconoce como indudablemente superior, el único capaz de explicar en profundidad una época, aquel que nunca nos defraudará. En Praga su función creció inmensamente. No se trataba sólo de dar los alcances de una época, sino de conocer el Universo entero, sus reglas, sus secretos, sus caminos, la meta. En su escritura se esconden los signos para conocer la respuesta; hay que buscarlos denodadamente. Lancé anclas junto a otras dos figuras fascinantes: Thomas Bernhard e Ingebor Bachmann, ambos austríacos.

El odio hacia los rusos era intenso, monolítico, visceral; y no se permitía ninguna fisura, ni el menor matiz. Se extendía, aunque con menos intensidad, a los otros países socialistas por haber colaborado en la ocupación militar que truncó de tajo el experimento conocido como el «socialismo con rostro humano» en Praga en mil novecientos sesenta y ocho. Cuando

llegué a ocupar mi puesto en la embajada se habían cumplido ya quince años de esa infamia, pero el recuerdo de los tanques de la calle, los días de humillación e impotencia, el argumento absurdo de que los checos y eslovacos pidieron esa ayuda para acabar con los enemigos del socialismo, reconcentraba la cólera de la población en vez de amainarla. En el centro de la ciudad había dos espaciosas librerías soviéticas siempre atestadas de público. Pero ningún checo o eslovaco ponía un pie en ellas. La multitud febril que se arremolinaba en el interior para llegar a las estanterías antes que los demás las vaciaran en exorbitantes compras, estaba formado por turistas rusos o por excursionistas de las demás repúblicas soviéticas, quienes tan pronto como llegaban a la ciudad se lanzaban a las librerías para hacerse de libros de arte y ediciones literarias que en su país se agotaban de inmediato, debido al reducido tiraje editorial para las obras que diferían del canon oficial, o aquellas que rozaban temas «peligrosos», que en Moscú se podían comprar sólo con moneda fuerte, divisas del mundo occidental, y que en Praga pagadas en coronas checas les resultaban casi un regalo. En esas colecciones estaban Ana Ajmátova, Marina Tsvietáieva, Mijail Bulgákov, Aleksei Remizov, Adréi Platónov, Isaak Bábel, Osip Mándelstam, Boris Pasternak, Iván Bunin, Boris Pilniak, Andréi Bély y otros más de los escritores perseguidos por el estalinismo, los enemigos del pueblo, los cosmopolitas que dieron la espalda a la nación, los burgueses recalcitrantes, los que fueron ejecutados, los que pasaron largos años en campos de castigo, otros, los mejor tratados, que en largos períodos de su vida no tuvieron derecho a publicar su obra, los que comenzaron a resucitar después de la muerte de Stalin y fueron reivindicados, y a lo largo del tiempo se convirtieron en los más grandes creadores de su siglo, en clásicos de la literatura y ejemplos notables de la dignidad humana. Había rusos que llegaban por la mañana a Praga y regresaban por la tarde a Moscú, sólo para comprar docenas de esos libros que venderían en Moscú o en Leningrado a precios tan exorbitantes, que aún viajando por avión resultaba un negocio. Cerca de las oficinas de mi embajada había un local de prensa exclusivamente soviética, al que nadie se asomaba. Me detenía a veces ante los escaparates y jamás vi a ninguna persona comprar un periódico o una revista. En la televisión se podía ver perfectamente un canal soviético con programas menos banales que los nacionales y hasta me aventuraría a decir que también menos rígidos ideológicamente pues, como sucede siempre, para ganar la confianza del superior había que rebasarlo en celo ideológico, ser más papista que el Papa. Una vez por semana, los sábados, veía en ese canal obras teatrales a veces magistralmente dirigidas y actuadas, a lo

que me acostumbré desde la época en que viví en Moscú. Pero si mencionaba eso en presencia de mis amigos checos ellos solían quedarse mudos, fingiendo no haber escuchado mis comentarios, como si de repente sospecharan alguna trampa.

La carencia de referencias escritas sobre mi contacto cotidiano con Praga me desalentó. En cambio, en uno de mis cuadernos encontré un sobre con apuntes relativos a un breve viaje que hice a la Unión Soviética durante el experimento de Gorbachov. Al leer esas notas recordé los momentos de irritación pero también los de emoción purísima constantemente entreverados en las dos semanas transcurridas en el seno de aquel Imperio formado a través de varios siglos, del que ni yo ni nadie podía sospechar cuán cerca estaba del derrumbe final. Se me ocurrió trabajar esos apuntes, dejar los textos del diario y mencionar levemente, a manera de antecedente, algunas situaciones sobre mi experiencia en el período en que trabajé como consejero cultural en Moscú.

Al llegar a Praga busqué una maestra de ruso, y me recomendaron a una señora checa formidable; leía textos literarios, conversaba con ella en esa lengua y hacíamos ejercicios de traducción. Estaba jubilada, lo que le daba una libertad de movimientos de la que otros carecían. Nadie la podía expulsar de ningún lado por acercarse a un diplomático, ni le podían suprimir su pensión. Como todos los checos, sentía en la médula la herida de la historia; no creía ya en ninguna posibilidad de regeneración del socialismo. Cuando comenzaron a circular noticias de que un dirigente comunista relativamente joven intentaba en Moscú aliviar las tensiones internacionales e introducir en su propio país medidas liberales, entre otras una disminución de la censura literaria y cinematográfica, ella reía con sarcasmo. Había oído eso tantas veces, y todo quedaba en lo mismo si no en lo peor. «Con toda seguridad se trata de una estratagema –decía– para engañar a los americanos y tratar de sacar ventajas de ellos». Pasó algún tiempo, casi un par de años, me parece, y un día llegó a la clase bastante alterada con un ejemplar de *Ogoniok*, una revista moscovita que todos mis conocidos en Moscú detestaban. «Una amiga mía, maestra también –me dijo–, me llevó esta revista; la he leído de la primera a la última página, y casi no he podido dormir estas noches. Todavía no puedo creerlo, pero lo cierto es que algo serio está pasando en el otro lado de nuestra frontera. ¡La revolución! Ni en el 68 se escribían aquí cosas como éstas». Nos pusimos a trabajar ese día sobre un artículo muy bien escrito en torno a los últimos días de libertad de Méyerhold y al hostigamiento monstruoso al que lo sometieron al final. La ayuda de Eisenstein, uno de sus mejores amigos, para salvar su archivo, y algunos documentos, por si llegaba a pasar lo peor. El artículo terminaba

con la crónica de su detención y las distintas versiones sobre su muerte y el campo de castigo al que había sido enviado.

Para entonces, veía el canal soviético de televisión ya no sólo el sábado por los programas de teatro, sino seguía todos los días el noticiero. Y cada semana pasaba por el expendio de prensa rusa, que ya no era, para nada, el espacio desolado de otros tiempos, para recoger *Ogoniok*. La pagaba con anticipación, porque por lo general se agotaba a las pocas horas de haber llegado. ¡*Ogoniok*! ¡Que *Ogoniok* se hubiese transformado, que se hubiera vuelto decente me resultaba inconcebible! Era un semanario de muchos años. En el período de Jruschev se convirtió en un órgano monstruoso de intolerancia, de mentalidad represora, policiaca sobre todo. Lo dirigía entonces Vsiévolod Kochetov, uno de los escritores orgánicos del estalinismo, un novelista mediocre, primitivo hasta la exageración. Tras esa sanguijuela se encontraban fuerzas reaccionarias aún muy poderosas, ligadas al aparato represivo. Kochetov insultó con ferocidad a los intelectuales del deshielo, a los viejos porque se atrevían a decir lo que habían temido durante tantos años, a los jóvenes porque se expresaban irrespetuosamente y sin temores. El blanco en el que vaciaba casi todo su encono era la revista *Novy mir*, y su director Alexander Tvardovski, quien se atrevió a publicar algo de la literatura que estuvo prohibida durante mucho tiempo, entre otras cosas *Un día en la vida de Ivan Denisevich*, de Solchenitzin, relato que fue auténticamente una conmoción. Kochetov desapareció poco después, hundido en el desprestigio personal y literario. Su primitivismo y su vileza lo perdieron. Cuando hablaba de los judíos lo hacía con un lenguaje de *progrom*; los duros requerían de gente más sibilina, que sostuviera lo mismo que decía aquel bárbaro, pero con más eficacia. El *Ogoniok* que leía yo en Praga era una publicación valiente, fresca, moderna, bien escrita. Se había echado la tarea de limpiar el pasado estalinista pero también el reciente, el de la parálisis económica y política y la corrupción del pasado inmediato. Cuando leía un número sentía una bocanada de oxígeno y me hacía sentir una enorme simpatía por lo que ocurría en el mundo soviético. Comparado a la planicie checa, a su letargo, a su pasivo fatalismo, aquello era una invitación a la vida y, en mi caso, un estímulo a la creatividad.

Más tarde, pasado lo que pasó y de la manera en que pasó, encontré en *Efectos retardados* de Elías Canetti, unas líneas a las que me siento absolutamente integrado: «Niños huérfanos –todos los que apostamos por Gorbachov, medio mundo, el mundo entero. En décadas, nunca creí tan firmemente en alguien, todas mis esperanzas se cifraron en él, por él hubiera orado– me habría negado a mí mismo. Pero no me avergüenzo de ello en lo absoluto».

A final de cuentas no escribo de Praga, lo haré más tarde, pero esa ciudad mágica me condujo a otros fragmentos de mi diario: al país de las grandes realizaciones y los horribles sobresaltos.

Fue un viaje inesperado. A principios de mil novecientos ochenta y seis, cuatro años después de mi llegada a Praga, recibí sorpresivamente una invitación de la Unión de Escritores de Georgia para visitar esa república el mes de mayo. Georgia se había hecho célebre de pronto por el tono subversivo de su cine, y se la consideraba como una de las plazas fuertes de la *Perestroika*, palabra que denotaba la transformación iniciada por Mijail Gorbachov en la URSS. Me invitaban a pasar unos días en la capital: Tbilisi y sus alrededores en calidad de escritor y no como miembro del Servicio Exterior. No se trataba de participar en ningún congreso ni celebrar el centenario de ninguna gloria nacional. Acepté, por supuesto. Empecé a recordar cosas. Una franja de la Georgia actual fue en otro tiempo la Cólquide famosa, la patria de Medea, el lugar perdido hasta donde llegó Jasón con los argonautas para apoderarse del Vellocino de Oro. Unos cuantos días más tarde, la Secretaría de Relaciones Exteriores me informaba que el Ministerio de Cultura de la URSS me transmitía una invitación para ir a Moscú del veinte al treinta de mayo de aquel año. Me solicitaban una conferencia sobre algún aspecto de la literatura mexicana, el que yo eligiera. La invitación era generada por la Asociación de Escritores Soviéticos. Di por hecho que era un alcance a la carta de Georgia, para que el mundo supiera que la metrópoli seguía siendo quien decidía enviar las invitaciones y lo demás un vago y amplio espacio periférico.

Desde que llegué a Moscú, comencé a preguntar por la fecha de salida a Tbilisi, pero los burócratas que me recibieron se desentendían de la cuestión, cambiaban de tema, y a lo más que llegaban era a decir que mantenían contacto con los colegas georgianos para establecer mi programa de viaje. «Usted que ha vivido aquí ya sabrá cómo son los caucasianos, gente del Sur, amigos del mar, del sol, pero mucho más del vino y de la fiesta, en eso se les va el tiempo, los conocemos muy bien y por eso no nos preocupamos. Al final todo lo resuelven», y añadían que entre tanto ellos serían mis anfitriones, y estaban complacidos por atenderme en Moscú y en Leningrado, ciudad que no habían mencionado sino hasta ese momento. Luego, en Leningrado, me informaron que los georgianos estaban desolados por no poder recibirme, pues como siempre sucede en primavera el turismo excede todas las posibilidades. Deberían de saberlo porque ya habían tenido incidentes tan penosos como éste, pero así eran ellos, sibaritas, gente de playa, de sol, de vino. Nunca se descomponían, gente alegre, sí, pagana, buenos para bailar y cantar, en eso nadie los superaba, con una

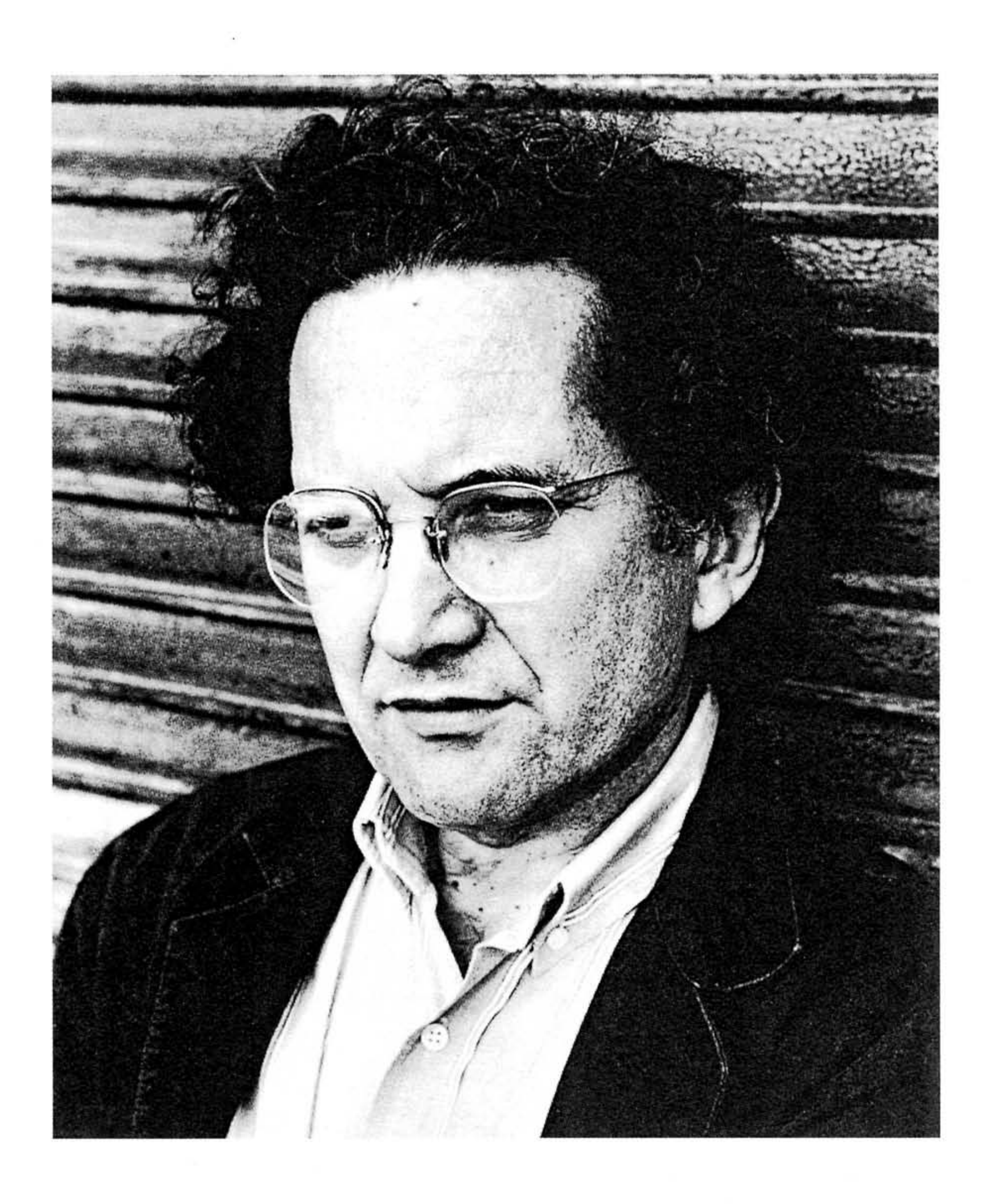
fantasía desbordada, un folclore ancestral y refinado, pero eso sí, descuidados, caóticos, irresponsables, hasta peligrosos en algunas cosas, se podría decir... Me propusieron ir a Ucrania en vez de Georgia. Al lado de la antiquísima Kiev, Tbilisi no era sino un lugar pintoresco, decían. Sabía que Ucrania, y Kiev su capital, eran lugares hermosísimos, pero también que en las últimas décadas, sus organismos culturales eran los más refractarios a cualquier cambio social, político, o estético, y que en esa república las artes seguían sometidas a las consignas del realismo socialista de 1933, dirigidas por burócratas rutinarios, adocenados e inescrupulosos.

Estuve a punto de suspender el viaje. Por lo visto se había suscitado un juego de equivocaciones, al que no quería seguir prestándome. Tenía todo el equipaje listo, de tal manera que salí para el aeropuerto, convencido de que iría a Praga pero llegué a Tbilisi. Y a pesar de los malos auspicios, el viaje fue maravilloso. Presencié algo único: los primeros pasos de un dinosaurio por mucho tiempo congelado. Por todas partes había brotes de vida. Era una consagración de la primavera, celebrada entre miles de obstáculos, de trampas, de rostros marcados por el odio. Algo de eso, espero, se traducirá en los apuntes que pude borronear en aviones, autobuses, cafés y cuartos de hotel.



Francisco Javier Sáenz de Oíza. Edificio Torres Blancas

CALLEJERO



Ricardo Piglia. Foto de Daniel Mordzinski.

Entrevista a Ricardo Piglia

Reina Roffé

–*En* Prisión perpetua, *como en muchos de sus textos, aparecen personajes ligados a su historia personal, a su formación literaria. Cuando está estudiando en el Colegio Nacional de Adrogué, conoce a un profesor, Manolo Vázquez, que lo inicia en la lectura de los poetas clásicos españoles. Luego, en la ciudad de Mar del Plata, se relaciona con Steve Ratliff, especie de Salinger secreto que lo introduce en la literatura norteamericana. Personajes que surgen en su vida y se trasladan a su obra como una suerte de mentores o maestros que van conformando algo parecido a una novela familiar.*

–Por un lado, es una novela familiar, una construcción un poco más nítida de lo que es la propia novela de educación personal, que también construye ciertos mitos propios de autor. Quiero decir que, de un modo involuntario, inesperado, se construye como una lógica, un destino que no fue nunca tan nítido. Por lo tanto, son historias retrospectivas que uno arma posteriormente. Me alegra que haya recordado a Manolo Vázquez, ya fallecido, porque estaría muy contento de que estemos hablando de él en Madrid. Por cierto, antes de ir al colegio de Adrogué, yo estudiaba en uno de curas, en el que hice la mayor parte de la primaria y el primer año del secundario. Mi padre, que era peronista del '45, cuando se produce el conflicto entre la Iglesia y el peronismo (conflicto que, de hecho, crea las condiciones para la caída de Perón), me saca del colegio de curas, y eso para mí fue una bendición, un milagro. Entonces, en el '55, me lleva al colegio de Adrogué y el que viene como rector-interventor al colegio es este personaje maravilloso, Manolo Vázquez, profesor de historia y literatura, que son las dos cosas a las que yo me dediqué toda la vida. Evidentemente, dejó una marca importante en mí. Así que podríamos decir que hay, en algunas obras mías, una construcción, pero también hechos verdaderos, verificables. El caso de Ratliff, en cambio, es más ficcional, no tenía el perfil tan nítido que cobra en el relato de *Prisión perpetua* la historia de un gran escritor norteamericano fracasado que termina en Mar del Plata. Desde luego, tiene muchos elementos de lo real, porque había efectivamente un

inglés, que le decíamos El Inglés, que fue el que me hizo leer los primeros textos de literatura norteamericana, pero la historia no era tan pura, no era ese Salinger secreto que aparece en mi texto, pero esto no importa, lo que importa es la idea de que abre para mí la puerta de entrada a la literatura norteamericana.

–Pienso, también, en otro escritor y profesor, David Viñas, de mucho predicamento en la Argentina, que supongo forma parte de una historia de relación significativa para usted.

–David es un personaje importantísimo, digamos, como relación. Una relación de afecto, de admiración y de mucho respeto por la persona de David, pero nunca he sentido admiración por sus textos. Con él ha sido al revés de lo que me ha sucedido con otros autores. Porque he admirado mucho a ciertos escritores por lo que han escrito, aunque tuviera relaciones conflictivas con los sujetos. Con David me pasó al revés. Yo conocí a Viñas cuando publiqué mi primer libro, en el año 67, y puedo decir con toda franqueza, porque él lo sabe, que siempre tuve con sus textos una relación de distancia. Nunca fue un escritor que yo admiré, ni siquiera por su obra crítica. En cambio, fue muy intensa la experiencia del conocimiento personal de él y del tipo de ideas que manejaba. Resulta paradójico, pero para mí es mucho mejor él que sus libros, aunque tiene libros muy buenos. Es un tipo con mucha capacidad de discusión, muy interesado por distintos ejes de debates, muy apasionado. Las discusiones con Viñas sobre literatura argentina han sido un punto de referencia importantísimo para mí. Me parece que el otro elemento que hay que destacar en David, y que ha sido una marca para muchos de nosotros, es la idea fija. David tiene la idea fija con la literatura argentina. Un día iba yo caminando por la calle, me acuerdo, y llevaba un libro de Mailer. Me vio y dijo: cómo estás leyendo a Mailer, hay que leer a Cambaceres. Eso me pareció admirable, ese interés de David por la literatura argentina, esa pasión...

–...la idea fija, como se dice en Prisión perpetua*, que es una obsesión, un polo magnético. Hay, además, otro elemento biográfico que produce cierta tensión en su escritura. Me refiero a las mudanzas, a los traslados de una casa familiar a otra, de una pensión a otra. Usted nace en Adrogué, luego se va a Mar del Plata, poco después reside en La Plata y, más tarde, se instala en Buenos Aires. Mudanzas, de alguna manera, exilios que se reflejan en su escritura.*

–Esa idea a la que apunta, la tensión entre escritura y mudanza, entre escritura y traslado (cambio de lugar, desfamiliarización), tiene mucho que ver con el lenguaje, con una construcción que no es la más espontánea. Construir una especie de relato de origen, lo que es verdaderamente un relato de origen para mí. Porque mi padre, después de la caída de Perón, comienza a sentirse, digamos, perseguido, acorralado. Por eso, de Adrogué nos mudamos a Mar del Plata. El día en el que nosotros levantamos la casa, yo me pongo a escribir un diario. Entonces, de ahí esa conexión entre un exilio privado (opción un poco cómica de lo que se entiende por exilio, no era nada de exilio, por supuesto, aunque yo lo viviese así) y el lenguaje, la lengua, la escritura. Después del primer traslado, he vivido moviéndome de un sitio a otro. Me voy a La Plata, en La Plata vivo en distintas pensiones; luego, empiezo a circular por Buenos Aires. A veces pienso en algunos de mis parientes más próximos, primos míos que se criaron conmigo y vivieron siempre en el mismo lugar donde nacieron. Es algo que miro con nostalgia.

–En el '65 , usted fue director del único número de la revista Literatura y Sociedad. *¿Qué intentaba esta revista y qué función cumplieron para usted publicaciones como* Contorno, El escarabajo de oro, Punto de Vista, *entre otras?*

–En 1962, gano con el cuento «Mi amigo» uno de los premios que otorgaba *El escarabajo de oro*, y me acerco al grupo que hacía esta publicación. Después, diferencias literarias y políticas producen que me retire de esta revista junto con el escritor Miguel Briante. Es con Briante con quien hago *Literatura y Sociedad*. Entre el '62 y el '82, es decir, durante 20 años, yo siempre estuve cerca de alguna revista. Primero fue *El escarabajo de oro*, después *Literatura y Sociedad*, luego una revista que se llamó *De la Liberación*, más tarde *Los libros* y después *Punto de Vista*. De modo que las revistas han sido para mí una especie de laboratorio de las experiencias de pensar la literatura, la cultura, la política en la Argentina. El caso de *Literatura y Sociedad* fue un intento, cortado por la dictadura de Onganía, de crear una revista que pensara esa relación y con una lógica que no fuera la del marxismo clásico; buscábamos una conexión vía Pavese, Brecht, que era lo que nos interesaba en esa época. Fue una experiencia que miro con nostalgia. De esto hablábamos con el poeta Alberto Szpunberg hace poco, en Barcelona, porque Szpunberg también estaba con nosotros en aquel momento. Hacer revistas era una forma de convertirse en escritor en la Argentina.

–Hacia 1967 (apenas transcurridos dos años desde que se instala en Buenos Aires), usted ya dirige varias colecciones para la editorial Jorge Álvarez. *Por ejemplo, una serie de novela negra. Es también en 1967 cuando aparece su libro de cuentos* La invasión *y obtiene el* Premio de Casa de las Américas. *¿Era habitual, en aquellos años, acceder a la escena literaria de forma tan ágil?*

–Yo he contado de manera fragmentaria esta experiencia que, por otra parte, condensa la de muchos otros escritores. Como usted sabe, yo estudié Historia en La Plata; viene el golpe de Onganía cuando vivo en Buenos Aires desde fines del '65. En el '66, estoy todavía en la Universidad, pero todo el mundo renuncia a la Universidad. Entonces Jorge Álvarez, que ya ha leído algunos relatos de mi primer libro y me ha publicado, inmediatamente empieza a ofrecerme trabajo, una cosa bastante extraña si uno lo piensa desde la perspectiva actual. Y yo le propongo hacer una colección de novelas policiales, es decir, una colección que sea antagónica a la de Borges; éste en verdad es el modelo. Borges ha hecho una colección muy exitosa, muy bien hecha de novelas policiales de enigma, pero yo le digo a Álvarez: hagamos una serie, con ediciones literariamente cuidadas, de la tradición norteamericana. Álvarez crea editoriales satélites: *La flor, Galerna, Tiempo Contemporáneo* y, para esta última, dirijo esa colección. Entre el '67 y el golpe militar del '76, básicamente me dedico a este tipo de trabajos. Hay algo que forma parte de la experiencia de América Latina y, quizá, de España también, y es lo siguiente: lo que nosostros vivimos en aquel momento era la existencia de dos culturas. Existía una cultura estabilizada, oficial, donde había grandes escritores, como Borges y Bioy Casares, que tenían sus diarios y sus revistas, y después había una cultura alternativa, de izquierda, con sus revistas, sus pequeñas editoriales, ofreciendo la posibilidad de moverse en un ámbito fuera de lo establecido. Es imprescindible conocer este doble vínculo para entender lo que podía ser en aquel entonces la experiencia de un escritor joven. Todos estábamos ligados a revistas y editoriales alternativas y teníamos relaciones muy fluidas con otros escritores mayores y más conocidos que nosotros. Por ejemplo,Viñas, que era un escritor ya consagrado, me viene a ver cuando yo entro con mi primer libro en *Jorge Álvarez*, y nos hacemos amigos. Viñas, y además Rodolfo Walsh y Paco Urondo, que también eran escritores muy conocidos. Esto fue posible porque todos formábamos parte de una cultura distinta a la establecida. Creo que esto explica el modo tan fluido en que se producían, digamos, iniciaciones, irrupciones de escritores jóvenes en la cultura argentina. Ahora es mucho más difícil.

–Durante los años de la última dictadura militar argentina, usted coordina, como muchos otros escritores, grupos de estudios que funcionan fuera del ámbito universitario. Seminarios, talleres literarios que, en aquel momento, se afianzan desde la esfera privada como una forma de resistencia cultural. ¿Cómo fue su experiencia en este sentido?

–Mi formación es como historiador, pero mi relación con la literatura define mi ámbito de trabajo. En 1974 doy un curso a un pequeño grupo de sociólogos y antropólogos. De la gente que está conmigo en este curso surge la idea de hacer un grupo de estudio, cosa que ya era bastante común en la Argentina. Entonces, a partir del 75-76 empiezo a constituir otros grupos; tres, de unos treinta estudiantes más o menos, y nos reunimos en mi casa durante todos los años de la dictadura. Lo mismo hace la que era mi mujer en aquel momento, Josefina Ludmer, como también otros críticos y narradores. Es decir, empieza a funcionar una especie de universidad paralela, porque la universidad había sido copada por los hombres que le hacían el caldo gordo a la dictadura; por otra parte, la mayoría de los profesores que trabajaban en la universidad se habían retirado de allí y los estudiantes habían ido a buscarlos para formarse con ellos. Para mí fue una experiencia intensísima y muy productiva.

–En Respiración artificial, *¿el personaje del senador Osorio –hombre tullido, paralítico de ambas piernas, según usted lo describe– es, de alguna manera , una figura que encarna el sentimiento de invalidez que experimentaron los argentinos durante la dictadura?*

–Cuando terminé la novela me di cuenta de que estaba muy cargada de la energía o de la pulsión de vivir esa época. Esto no estaba volcado de modo directo en el libro, pero había un universo que, en cierto sentido, transmitía la experiencia de vivir en condiciones de opresión extrema, de censura y control. Creo que hay dos personajes explícitos en la novela: uno es el senador, modelo de lo que éramos los intelectuales en ese momento, un hombre que habla solo; otro, es el censor, un tipo que se la pasa leyendo cartas. Nosotros teníamos miedo de que la correspondencia con los amigos que estaban exilados, por ejemplo David Viñas, fuera interrumpida, censurada.

–Respiración artificial *es una novela que empieza con una pregunta y continúa con una serie de interrogantes, muchos de los cuales se presentan como búsqueda de aquellos relatos paralelos de la historia que permi-*

tan organizar un sentido cierto. Pero hay otras preguntas, por ejemplo: «¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?».

–Sí, por un lado, esa pregunta un poco desesperada, y también otras que circulan entre los personajes: cómo narrar sucesos reales, cómo contar esto que está sucediendo, qué quiere decir la memoria, la tradición argentina. Temas condensados en esta novela que, después, se convirtieron en una discusión más general, en la que estamos todos incluidos: cómo elaborar históricamente una experiencia como la del genocidio, la dictadura, los desaparecidos. Esa es una, y la otra es a la que usted apunta: quiénes son los que realmente permiten construir un relato histórico o un relato sobre la historia, que no siempre son, como sabemos, los que escriben las versiones estabilizadas del pasado. Yo siempre digo, medio en broma: la historia la escriben los vencedores y la cuentan los vencidos. Los vencidos, las mujeres, en fin, todos los que han sido vencidos en el sentido alegórico de esta expresión, y cuentan oralmente o relatan en microrrelatos la historia paralela.

–Emilio Renzi, narrador-protagonista en gran parte de sus novelas y cuentos, es en Respiración artificial *educado en más de un sentido por otro personaje, Maggi, que le envía mensajes cifrados, entre otros: «La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar». En otras palabras, ¿la revisión del pasado nos permite ver una salida, allí donde no parece haber salida?*

–Claro, donde todo está clausurado. Creo que en el libro esto se presenta como el *Leitmotiv.* Maggi le juega a Renzi, que es un esteta, a invertirle la frase de Joyce: estoy en una pesadilla de la que trato de despertar. Y él le dice no, en realidad la cuestión es al revés. También está la idea de que Kafka es el que se mete en la pesadilla de la historia y trata de contarla, no la evita como Joyce, que dice: no quiero estar ahí, esta pesadilla de la que trato de despertar es un horror. Entonces, esos temas que aparecen, como bien dice, cifrados y de manera alusiva forman parte del debate implícito entre Maggi y Renzi. *Respiración artificial* es, en efecto, una novela donde también hay un maestro, porque Maggi educa a Renzi, le va diciendo a quién tiene que ver y le proporciona datos para sacarlo de ese lugar en el que está, que es el del esteta absoluto, pues sólo le importa la literatura. Maggi lo mete en la pesadilla de la historia.

–La ciudad ausente, *su segunda novela, se transformó en una ópera que usted hizo con Gerardo Gandini. También escribió guiones cinematográfi-*

cos. En cierta ocasión dijo que escribir guiones era una manera de fantasear con la posibilidad de participar en un trabajo colectivo. ¿Sigue pensando lo mismo?

–Hacer guiones fue una ilusión fugaz. De cualquier forma, los años que le dediqué fueron importantes para mí. Porque es cierto que la escritura es una práctica muy privada, muy solitaria. Entonces, cuando surge la oportunidad de hacer algo con otra persona durante un tiempo, nos ilusionamos. La experiencia con Gandini a mí me transformó totalmente. Trabajamos y construimos juntos una obra que, en realidad, funciona porque tiene esa música, no por el libreto. La experiencia del cine, sin embargo, estuvo llena de movimientos múltiples. Fue muy interesante trabajar con directores como Babenco, María Luisa Bemberg y en adaptaciones de textos de Silvina Ocampo, Onetti. Pero un escritor va a perder en el cine, porque no puede controlar el material, nunca tiene la última palabra. Es como en la relación con los editores, pero multiplicada por doscientos. La película siempre es del director. De modo que fue una etapa productiva, pero creo que está cerrada para mí. En cambio, lo de mi trabajo con Gandini continúa. Ya estamos pensando en otra ópera que tendría como punto de partida ese relato que está en *Prisión perpetua*, que se llama «El fluir de la vida», basado en la hermana de Nietzsche. Ya tenemos un primer boceto.

–¿Le gustó la película que hizo Marcelo Piñeyro basada en su novela Plata quemada*?*

–Yo no tuve participación en esta película; es decir, me mantuve al margen del proceso de realización. Lo que sí hice fue ceder los derechos del libro, porque me parece que la decisión que debe tomar un escritor es si quiere o no que se haga una película con su novela. Después, el tipo de película que se hace es algo que uno no puede controlar. Puede controlar o decidir que ciertos directores se hagan cargo o no del proyecto, nada más. En el caso de Piñeyro, él es un profesional; antes de que empezara a escribir el guion, hablamos y me dijo algo que a mí me pareció muy coherente: de mi novela lo que él quería rescatar fundamentalmente era la historia de amor entre los dos personajes masculinos. Y a mí me pareció que era una buena perspectiva para adaptar el libro y no hacer sólo una película de acción. Para Piñeyro el motor de la trama era la historia entre esos dos hombres. Ahora bien, la manera en la que él entiende la historia entre dos hombres es otra cuestión; el modo en que Piñeyro, o su guion, entiende

cómo funciona eso es algo que forma parte de su imaginario y decisión artística. El está haciendo su propia obra a partir de ese aspecto que toma de la novela. Es decir, hubo un acuerdo: Piñeyro me dijo algo que a mí me pareció bien, después él le dio a eso un matiz propio. De todas maneras, la película me parece digna. En cuanto al matiz, hay un toque que podríamos denominar de *pornoshop*, una especie de estética de revista *gay* o exteriorización publicitaria de lo que es ese mundo. Esto, en su peor momento; en el mejor, la película tiene intensidad, tiende a lo metafísico, es una película sobre la espera.

–¿No se siente traicionado?

–Así como no he querido interferir, tampoco quiero caer en la pose del artista que dice «yo me siento traicionado», porque ése no es el código correcto. Si uno piensa así, no tiene que darle la novela a nadie. Tengo otra experiencia en el cine con un director que admiro muchísimo, Alejandro Agresti, que hizo *Nombre falso*. Cuando veo *Nombre falso*, entiendo que ése es mi mundo pero, al mismo tiempo, es el de Agresti.

–En la película Plata quemada, *la relación que establecen los mellizos con las mujeres me recordó el cuento «La intrusa» de Borges.*

–Creo que las mujeres están peor tratadas en la película que en la novela.

–Las dos que aparecen son unas delatoras.

–Sí, las dos únicas mujeres que aparecen son las que generan la desdicha, dan el soplo a la policía, cosa que en la novela no es así. Bueno, esto forma parte de las percepciones que cada uno tiene con respecto a cómo se construyen los destinos y las tragedias. Para mí, lo importante de la cuestión es lo que pasó en Buenos Aires con la película, que hizo que yo la defendiera y no fuera crítico, sobre todo debido a la reacción generada por la homofobia que hay en la Argentina. La Liga Homosexual, los jóvenes que luchan por los derechos de los homosexuales, sacó una declaración buenísima diciendo que prohibir la película para menores de 18 años era no tener en cuenta que había jóvenes de identidad sexual indecisa o en relación a lo que la película mostraba y, por lo tanto, para un joven que tenía esa identidad sexual era natural ver lo que allí se mostraba, en una película en la que también había relaciones heterosexuales.

–Por lo visto, hablar de Plata quemada *es también hablar de pleitos. Cuando esta novela recibió el* Premio Planeta *que otorgan en Buenos Aires, una revista lo acusó de fraude alegando que su libro entró en concurso cuando ya tenía asegurada su publicación por la misma editorial que le dio el premio.¿Hay toda una novela sobre la novela, no?*

–En efecto, *Plata quemada* arrastra una problemática de ley y de escándalo. La transgresión que el libro tematiza con el dinero, el juego, etc., ha producido efectos sociales. Esto pienso cuando adopto una posición, digamos, benévola; cuando no, y en relación con el Premio Planeta, creo que operó lo siguiente: la cultura, hoy en día, no puede ser noticia si no va acompañada por un efecto de escándalo. Es imposible imaginar que una revista le dedique su tapa a un hecho cultural si ese hecho no está asociado a un escándalo que los mismos periodistas producen, inventan. El escándalo se desató porque alguien que había sido un empleado de Planeta, que no pienso nombrar, llevó a la gente de la revista cierta información que él mismo imaginó.

–¿Los personajes de esta novela queman la plata, el dinero, y resisten la arremetida policial no por conservar el dinero, sino por algo que parece formar parte de la óptica del vencido, de una épica propia del perdedor?

–Por ahí pasaba para mí el enigma del libro. Porque yo tenía la historia, tenía la trama resuelta desde el principio, cosa que nunca tuve con mis libros anteriores; quiero decir, una trama tan estructurada como la de *Plata quemada*. Entonces me dije: para escribir la novela debo tener un enigma, algo que yo no conozca, que no sé. El enigma era por qué esos hombres, unos malandras de la ciudad de Buenos Aires, perdidos por ahí, se habían convertido, de pronto, en una especie de figuras épicas, de seres decididos a resistir, porque eso es lo que hacen en la realidad; lo que ellos hacen es ver cuánto duran, es una lógica de la épica. Dicen: muy bien, están todos estos que nos quieren matar, nosotros vamos a ver si son capaces de matarnos antes de las dos de la mañana o antes de las doce del mediodía. Es decir, funciona una lógica de confrontación pura. No lo hacen por nada que uno pueda explicar, no lo hacen por la plata, lo hacen porque sí. Esto los convertía en unos tipos muy atractivos. El enigma de la conciencia de esos personajes fue lo que hizo que yo escribiera la novela tal cual la escribí. En realidad, lo que traté de entender fue cómo funcionan la cabeza y los sentimientos de alguien tan distinto a mí.

–Después de Respiración artificial, *¿podríamos decir que* Plata quemada *es la novela que usted deseaba escribir como la descripción de una batalla que contiene un relato criminal y una historia política, en tanto que* La ciudad ausente *es un gran laboratorio de escritura?*

–No lo había pensado. Es cierto que, en un momento, yo digo que me gustaría escribir una batalla y, en verdad, eso es *Plata quemada*. Cierto, también, que *La ciudad ausente* es una especie de experimento, en el sentido científico de construcción artificial de una experiencia. Ahora bien, si *Plata quemada* resiste, creo que se percibirá –así como se fue percibiendo en *Respiración artificial*, con el paso del tiempo, que la novela no era solamente una alegoría de la dictadura, sino que también se refería a situaciones de opresión más generales– que en ella entra en juego un experimento con el lenguaje, un trabajo con una lengua bajísima, antiliteraria, ése fue el desafío para mí. Cómo se puede escribir una novela, pensaba yo, en la que ninguno de los datos de estilo que yo he manejado siempre, entren; cómo puedo escribir una novela en la cual la relación del mundo lingüístico de los personajes esté casi pegado a ellos. ¿Por qué uno escribe libros? Yo escribo porque tengo un enigma o un género que me ayuda; siempre hay algo que no entiendo bien, que no conozco del todo, y trato que la novela me ayude a entender. Funciona la búsqueda, por ejemplo, cómo se puede renovar un género. En un caso, era la novela histórica; en otro, la ciencia ficción; y en el caso de *Plata quemada*, el género policial.

–Tanto en Plata quemada *como en algunos relatos suyos, por ejemplo en «La invasión» y «El Laucha Benítez cantada boleros», aparece el tema de la homosexualidad. Precisamente, en aquel relato hay un tratamiento narrativo vinculado al* voyeurismo. *Emilio Renzi mira con curiosidad y estupor las relaciones que mantienen cada noche dos presos con los que comparte la celda.*

–Siempre tengo un título de trabajo que después cambio. *La ciudad ausente* se llamaba *La fortaleza vacía*; *Respiración artificial*, *La prolijidad de lo real*; *Plata quemada*, *El asedio*, y *La invasión* se llamaba *Entre hombres*, ése era el título para mí del libro. Historias entre hombres. Yo no tengo la percepción de que las relaciones entre hombres se definan exclusivamente por identidades sexuales fijas. Por eso, me interesa mucho el tipo de relaciones sexuales y sentimentales que pueden establecer sujetos masculinos cuya identidad parece antagónica al estereotipo social, lo que se entiende por homosexual en el mundo actual. En efecto, en *La invasión* hay dos o tres relatos que abordan el tema. Uno se titula «Tarde de amor», y en él, dos jóvenes se apasionan mirando a una pareja y escuchando una

relación que se supone puede ser una violación o una relación entre ellos, no se sabe cómo va a resolverse. Después está el relato que ha mencionado, que es el primer relato de Renzi; Renzi está haciendo el servicio militar y, por una falta menor, es enviado al calabozo. Allí asiste a una relación entre dos chicos y mira eso de un modo que puede ser de atracción o de pavor. Luego, hay otro relato, que escribí al terminar *La invasión*, que se llama «El Laucha Benítez» y es una historia entre dos boxeadores. De modo que siempre he buscado trabajar ese tipo de relación en personajes que, a primera vista, no parecen responder para nada al estereotipo del homosexual: boxeadores, maleantes, gente del ejército.

–¿Entonces no sólo se trata de escenificar la diferencia, sino de poner sobre el tapete la ambigüedad, un discurrir entre la hetero y la homosexualidad?

–Y la fluidez. Sí, escenifico la tensión que existe ahí y, obviamente, la atracción. El *voyeurismo* en «La invasión» está muy ligado a la técnica narrativa con la que yo estaba copado en ese momento, que es la de Henry Miller: narrar la conducta de un *voyeur* que está siempre mirando a los demás con una especie de fascinación; Hemingway también era un fascinado por este tipo de universo.

–En el epílogo de Formas breves*, usted dice: «La crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra». A propósito, hay algo que vuelve en casi todos sus libros, que se traslada de uno a otro: entrecruzar ficción y crítica.*

–Esto ha terminado por ser una especie de espacio en el que me muevo con cierta insistencia. *Formas breves*, en teoría, sería un libro de crítica, pero en realidad es un libro de relatos. Sin pretender hacer un juicio de valor, a mí me interesa un tipo de escritores (esto no quiere decir que sean mejores que otros ni que yo me sienta al nivel de ellos) que están, digamos, en una tradición paralela a la novela. Por ejemplo, John Berger, Calvino, Claudio Magris. Ellos trabajan mucho autobiografía, teoría, relato, en una especie de combinación un poco heterogénea desde el punto de vista del género. Yo veo ahí, no digo un camino (me parece petulante), pero sí un sendero por el que la literatura contemporánea está avanzando.

–En una ocasión, usted dijo que Emilio Renzi es el joven esteta que mira el mundo con desprecio, pero se trata de un personaje que se va educando

a nivel político y literario, a nivel personal. ¿Sigue ostentando esa mirada de desprecio?

–Sexualmente también. Es difícil saber qué está pasando con él. Yo ahora estoy escribiendo una novela que lo tiene como personaje central y como narrador, un poco como sucedía en *Respiración artificial*. Entonces, aquí volvemos a la cuestión de la «idea fija», el personaje tiene esa marca, es un personaje que identifico inmediatamente con esa mirada (que no es la que a mí me interesa más) que tiende a ficcionalizar, relativizar, estetizar la realidad. Mi ilusión es que en la nueva novela el personaje cambie, que se produzca en él algún tipo de modificación. Es una novela que transcurre durante la época de la Guerra de las Malvinas. Así que veremos qué efectos produce. Él está en un departamento desde el cual yo veía pasar las manifestaciones de la gente que apoyaba la guerra y después las manifestaciones desencantadas. Un escenario raro. La novela se llama *Blanco nocturno*, no sé si después le cambiaré el título. En ella veremos qué está sucediendo con Renzi, porque el Renzi de *Respiración artificial* es posterior al de *Plata quemada*. Su cronología es un poco errática.

–En Formas breves *usted prescinde de los parámetros académicos. ¿Quizá porque en sus textos opera más el hacer creer de la ficción?*

–Hay un procedimiento, sobre el que yo digo algunas cosas en el relato que cierra *Prisión perpetua*, que a mí me interesa mucho y responde al concepto de experimento y caso falso que utilizan los científicos construyendo ciertas pruebas. Por eso, yo me dije: en vez de trabajar con los relatos reales con los que un crítico escribe (por ejemplo, para probar la literatura fantástica se habla sobre Borges), por qué no trabajar sobre casos que uno inventa. Ahí fue cuando empecé a trabajar la crítica de una manera distinta. En vez de decir en *Rayuela* hay un personaje que vive entre París y Buenos Aires, por qué no inventar un relato que ayude a entender esa noción.

–Parafraseándolo, ¿podríamos decir que sus ensayos pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros pasos y tentativas de una autobiografía futura? Autobiografía que es, según entiendo, recuperación, búsqueda de un sentido de pertenencia.

–Aquí también debería moverme un poco a ciegas para decir si es eso lo que estoy haciendo, porque sería lo menos consciente en mi caso. Las pérdidas, las pertenencias, los lugares, las mudanzas no aparecen de modo

deliberado en mi escritura, pero son elementos que unirían distintas experiencias de escritura en mis libros. De todas maneras, esto que señala está más ligado a lo que yo estoy escribiendo ahora. Si bien puedo encontrar algunos de estos aspectos en textos muy arcaicos, me parece que el trabajo con la tensión entre autobiografía, investigación, ficción es lo que estoy realizando ahora.

–Interpretando períodos de la historia argentina reciente, usted dijo que durante la dictadura se dio un relato médico: el país está enfermo, hay que intervenirlo, lo que desencadenó violencia, muerte; luego, en la época de Alfonsín, funcionó el relato psicológico: surgió la culpa y la necesidad de hacer un examen de conciencia. Durante los gobiernos de Menem, se hace significativo el discurso de los economistas, comentó, quienes quieren controlarlo todo, incluso el lenguaje. Es decir, en cada momento brotan narraciones dominantes producidas por el Estado y los medios de comunicación. Circula, lo cito, una fábula que organiza la experiencia del conjunto. ¿Cuál es la que circula en estos momentos?

–Persiste la fábula económica, la utilización del relato de la economía como modelo de eficacia y lógica social. Creo importante marcar ese tipo de mirada que los escritores tenemos sobre lo social, que no son miradas sobre los datos duros de la sociedad, quizás otros están más capacitados para hablar de política de esa manera, pero los escritores y críticos literarios tenemos la posibilidad de decir cosas sobre el funcionamiento social que, a veces, los científicos sociales no saben ver. Es decir, nosotros podemos ver cómo se construyen esos relatos, no sólo qué tema tienen.

–¿La sociedad argentina es una sociedad paranoica? ¿No hay un lugar privado seguro? ¿El mundo actual se presenta como una amenaza?

–Creo que ha habido desplazamientos. Entre el golpe del '55 y el del '76, y hasta el advenimiento de la democracia en 1983, durante todo ese período de dictaduras, nosotros hicimos la experiencia de que no había vida privada; la política interrumpía los proyectos personales de manera brutal, hacía que masas de gente se murieran, se exilaran. Por lo tanto, la idea de vida privada y vida política separadas, que es la que funciona en sociedades democráticas, era imposible concebirla en la Argentina. Por eso, uno era paranoico, porque cualquier decisión personal estaba cruzada por procesos políticos, decisiones militares, policiales. Éramos paranoicos para sobrevivir. Y ahora me parece que eso se ha desplazado hacia ideas de ame-

naza a la propiedad, a la vida. Se ha puesto una especie de *thriller*. No es el Estado el que amenaza ahora, sino los efectos de la política del Estado.

–En estos últimos años se ha hecho cada vez más fuerte la tensión entre cultura de masas y literatura. ¿Cuál es su posición al respecto?

–Es el debate contemporáneo de los novelistas. Ya sean alemanes, franceses o norteamericanos con los que uno se encuentra, todos estamos discutiendo este tema: la tensión entre cultura de masas y alta cultura. Me parece que hay dos o tres posiciones básicas. Una es la de quienes consideran que el hermetismo, el silencio, la ruptura de una lengua transparente, estereotipada, es la defensa. En este caso, el elemento de resistencia sería la utilización de una lengua *otra* que la lengua social y, por lo tanto, la posición última del escritor sería el silencio o el hermetismo como rechazo global a la legibilidad social. La otra, yo estoy más cerca de ésta, es la de aquellos escritores, como Beckett o Manuel Puig, que tienden a trabajar la negociación entre una y otra lengua.

–En más de una ocasión usted dijo que escribe para gente interesada en la literatura. ¿Qué perfil tiene hoy ese lector?

–Resulta difícil definir una sola figura de lector, que para mí es una figura que circula, porque no es fija. Pero yo siempre tengo un tipo de imagen de aquel que, se supone, va a leer lo que escribo o que va a escuchar lo que digo en una clase o en una conferencia. Pienso en esa persona como alguien más inteligente que yo, más rápido, más culto, que tiene una capacidad de relacionar lo que estoy diciendo con otras cosas, y me parece que eso ha dado siempre resultado, porque también es cierto que lo que uno hace tiene que ver con la persona a la cual nos dirigimos. Hay un elemento doble. Para mí, la mayor lección de Borges radica en esto: Borges iba a donde fuera y hablaba como si todos estuvieran interesados en la literatura. Lo llevaban al programa de televisión *Grandes Valores del Tango* y se ponía a hablar de Dante y conseguía que, por un rato, todos tuvieran que escucharlo. No hay que hacer concesiones ni demagogia o ser populista.

–Entre las aficiones argentinas (el tango es una), está el psicoanálisis. ¿Sigue creyendo que es una gran ficción?

–Un folletín digo yo que es. El nuevo folletín de la clase media, digo a veces en broma. Antes, en el folletín había una historia que sucedía por

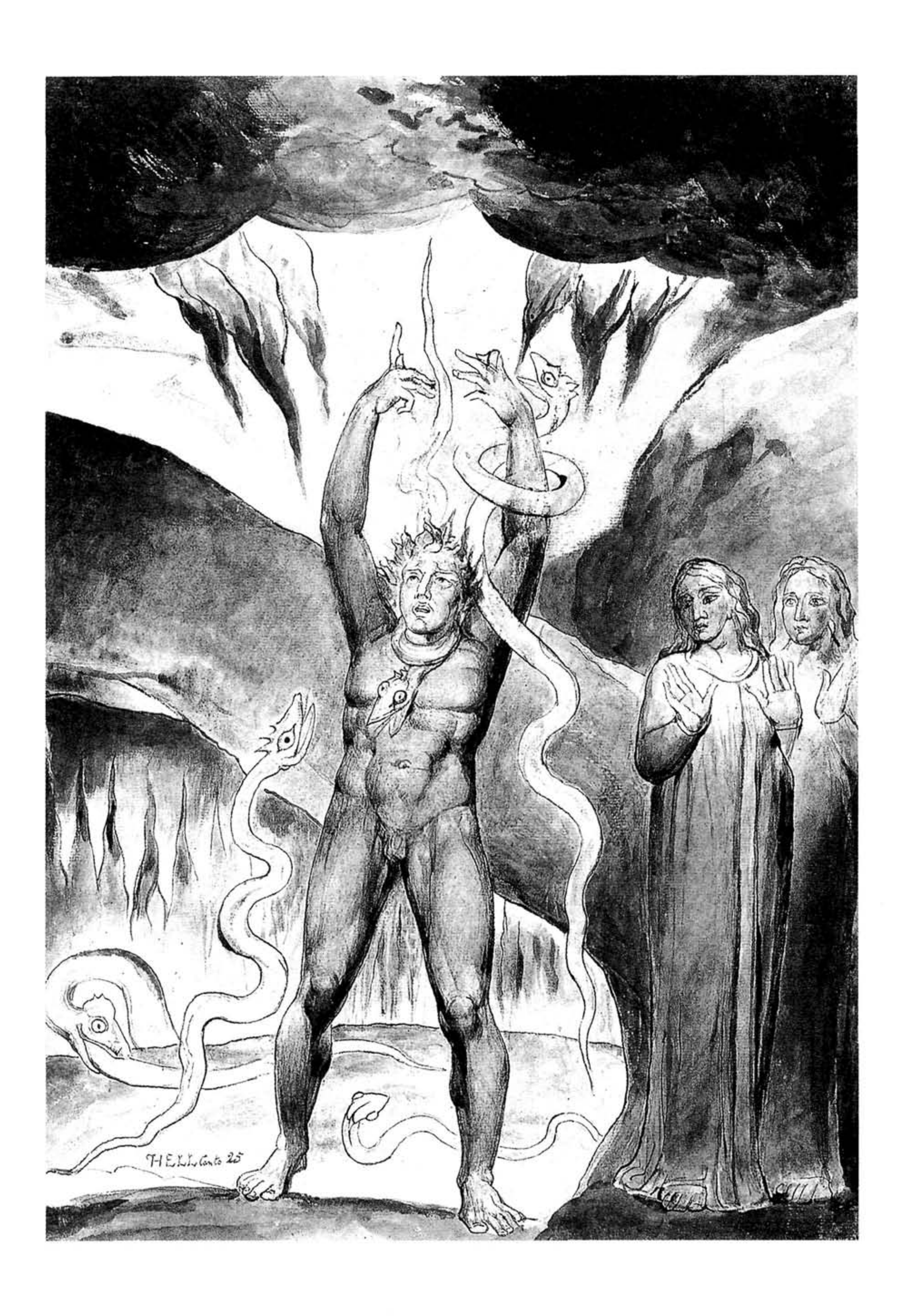
entregas, ¿verdad? El psicoanálisis ha construido también un sistema por entregas. Además, hay una relación entre dinero y relato que se ha desplazado. El folletinista era el que daba relatos a cambio de dinero; ahora, el que narra, el que va y cuenta su vida, es el que paga. Me parece que alrededor de ese relato continuo que es el psicoanálisis hay muchos elementos del melodrama, ¿no?

–Por un lado, el folletín, el melodrama; por otro, la novela de enigma. Según sus palabras, el detective es la figura que Poe inventa para mediar entre la ley y la verdad, entre el mundo del delirio y la institución policial que no funciona bien. ¿Vivimos inmersos en un gran relato policial?

–No sé si esto o si el género policial nos ha ayudado a percibir el mundo moderno, en el sentido de que es un género que ha surgido casi de la obra de un tipo genial, como Poe, v se ha convertido en un género dominante, porque nos ha enseñado a mirar el mundo como un enigma y a ver la amenaza como un elemento central de la experiencia de conocimiento. En relación con lo que usted decía, me parece que el género policial incorpora a la noción de interpretación la noción de amenaza. El tipo que investiga está en peligro, el tipo que analiza está en peligro. Eso tiene este género.
A diferencia de la situación analítica, que es una situación artificial, estabilizada (un tipo en un salón habla con otro), el género policial dice no, esa interpretación se hace en medio de una situación de peligro de muerte; es más moderno, más actual.

–¿Continúa escribiendo para saber qué es la literatura o porque escribir es una apuesta contra la muerte?

–Eso, seguramente, por debajo. Habría ahí un doble vínculo. Un vínculo más consciente: vamos a ver si, por fin, podemos averiguar de qué se trata este asunto, qué tipo de lenguaje es éste, algo que uno investiga mientras escribe, porque no lo sabe; y, por otro lado, hay una pulsión más secreta que se remonta a aquella escena de retener y conservar lo que se perdía y que, en realidad, es un intento de vencer, de vencer el tiempo, como decía Nabokov, no sé si la muerte, pero por lo menos el tiempo.



Blake: Ilustración para la *Divina Comedia* de Dante (1824-1827).

Ricardo Piglia: la trama de la historia

Alejandra Alí

Introducción

«¿Qué escritura histórica es posible si uno toma como centro a un personaje, pero no quiere escribir una simple biografía? El modelo por supuesto es el *Facundo* ...». Las frases transcriptas pertenecen al cuaderno de notas de lectura que constituye –según su autor– el *Urtext* de *Respiración artificial.*

La pregunta parece querer informar el material constituido fundamentalmente por fichas de lectura de textos de historia (epistolario de Enrique Lafuente que involucra cartas manuscritas y documentos que se refieren a un período crucial de la historia argentina). Se centra en la época de Rosas, momento de constitución del Salón Literario, que Lafuente contribuyó a fundar y que marca el origen de la historia de la intelectualidad argentina según Ricardo Piglia.

El afán histórico del escritor –que guía su formación profesional– se inscribe en la temática de su primera novela de un modo que el presente artículo considerará más adelante, e impregna todo en ese cuaderno pleno de citas, de fragmentos de cartas, de discurso histórico (bibliografía especializada sobre esa etapa de la historia argentina) que permite enunciar una genealogía: Alberdi, Sarmiento, Echeverría, Gutiérrez, Frías, Cuenca, cuyo denominador común, para expresarlo en función de la pregunta del comienzo (la cuestión por la forma de la novela) es la de ser corresponsales del personaje elegido como 'faro' de la narración: Enrique Lafuente, que en el texto será Enrique Ossorio.

En parte la novela –como el *Facundo* de Sarmiento– elige hablar de Rosas de una manera elíptica, en este caso más velada[1]; numerosos son los documentos correspondientes al período de su gobierno consultados y copiados por Piglia en el cuaderno.

[1] *Uno de los apuntes de Piglia señala: «Rosas es un tipo simpático: no habría que exagerar. No es el hombre sino lo que viene con él».*

Lo que interesa fundamentalmente es que realiza la operación de Sarmiento que siempre ha destacado el autor de *Respiración artificial*: elegir un personaje para hablar de otro, especie de escritura 'al sesgo' que marca el trazo de esta novela: Enrique Lafuente es el sucedáneo de Alberdi, sobre quien Piglia desea(ba) escribir[2].

Los títulos subsiguientes irán rastreando el proceso de textualización a partir del *Urtext*.

«Yo, el traidor, hablo»

La fórmula que cita el subtítulo condensa el hallazgo que organiza la primera parte de la novela y alrededor de la cual discurre el argumento: Enrique Ossorio hablará a través de los documentos que tan celosamente ha guardado el Senador y que le fueron cedidos a Marcelo Maggi merced a su casamiento con Esperancita[3] y al aprecio que le cobró Luciano.

Enrique Lafuente es elegido en buena medida por su carácter de traidor, de personaje controvertido, ya que se sospechaba que Rosas le pasaba dinero. Eso marca su aislamiento en el exilio y su colocación intelectual. Personalidad brillante, su carrera se ve frustrada por su vida azarosa y por los avatares que marcaron a esa generación. Se introduce en la casa de gobierno en abril de 1839 y hasta septiembre del mismo año actuará como empleado supernumerario, lugar desde el cual puede organizar la conspiración, ya que tiene acceso a los documentos de Rosas. Más aún, es su archivero y desempeña su función reproduciendo (duplicando) la correspondencia de Rosas para brindar información a los emigrados en Montevideo.

«Narrar la conjuración de Maza como novela epistolar» –nota que se inscribe en el cuaderno– es uno de los designios de la escritura de *Respiración artificial*. Para ello la figura de Lafuente-Ossorio resulta indispensable, ya que es el encargado del correo de Rosas, el que está en el vórtice de las cartas que se reciben y se envían, el lector-copista del epistolario de don Juan Manuel[4].

Una de las remisiones reiteradas en el *Urtext* de esta novela es *La divisa punzó* de Groussac, obra de teatro que pone en escena ese episodio de la

[2] *Ana María Barrenechea ha sido depositaria de ese* desideratum, *al que también aluden los apuntes del cuaderno.*

[3] *Cf.* Los papeles de Aspern *de Henry James, donde también los manuscritos se negocian a través del himeneo.*

[4] *Este personaje tiene su doble en Arocena, cuya construcción sin duda inspiró, ya que para verosimilizar la retención en el tráfico epistolar se torna imprescindible el empleado de correo.*

historia. La conjuración fallida de Maza tiene por uno de sus protagonistas reales y fictivos a Enrique Lafuente, que es quien ha brindado información –concretamente quien ha infiltrado los textos del archivo de Rosas entre los emigrados para organizar la conspiración[5]. No obstante, queda sospechado de traición –término que insistentemente aparece en sus cartas– y quizás por ello fue elegido por Piglia para materializar a Enrique Ossorio: cumple el requisito de ser una figura oblicua para hablar de Alberdi –como Quiroga lo fue en *Facundo* para hablar de Rosas– y su carácter de traidor es más marcado que el de aquél, que ya sobre el final de la tiranía que había combatido empieza a ejercer su 'revisionismo' y a morigerar sus críticas a Rosas.

Una de las notas de lectura habla a las claras de la metodología de trabajo: se trataría –en la novela– de una bibliográfica de Maggi sobre *Memorias del edecán de Rosas* «donde Maggi encuentra las primeras referencias a Lafuente». «¿Qué libros han hablado de E. L.?» se pregunta luego. Estas inscripciones pautan desde el principio del cuaderno de notas de *Respiración artificial* un itinerario que ya había encontrado en esta figura histórica su centro de interés, puesto que desde su primera página se inscriben los datos biográficos. Bajo la identidad de Enrique Ossorio deviene materia de investigación para Maggi, permite anudar el presente con el pasado a través de la lúcida conciencia del Senador y escande la novela en dos partes que a grandes rasgos definen historia y literatura –y sus relaciones.

La posición de Lafuente en la casa de gobierno es estratégica y su ejercicio de escritura –como el de Sarmiento– permite concebir el fin de la tiranía. Momento en que la literatura aún no se había emancipado, escindido de la esfera de la política, el carácter performativo de la palabra añade un valor extraordinario al episodio histórico elegido y permite pensar en otra serie o genealogía literaria: la de la novela macedoniana, que intenta modificar lo real («la materia misma de la novela»).

Sarmiento: la escritura y el poder

«¿Sus escritos no son el reverso de la escritura de Sarmiento?» *(RA,* p. 36)

Definido en una de las notas de lectura como un «Julián Sorel fuera de época», el personaje de Enrique Lafuente aparece vinculado al *Facundo* en

[5] *Idea atractiva para Piglia: el tema del complot permite configurar un corpus literario que él ha expuesto reiteradamente:* Museo de la novela de la Eterna, Los lanzallamas, Adán Buenosayres.

dos sentidos: por un lado, como su conversión («Se trataría, en este caso, de un Facundo converso»), enunciación que puede aludir a los procedimientos de construcción de la novela y también al contraste entre ambos personajes: brutalidad/sutileza, temeridad/discreción-ocultamiento, éxito/fracaso. Por otra parte, el proyecto intelectual de Enrique Lafuente (la escritura de una *Enciclopedia Americana*, para lo cual se cartea desde el exilio con Alberdi, Echeverría, Sarmiento, Frías y Gutiérrez) está según las notas de Piglia en la génesis del *Facundo. Civilización y barbarie*: al proponerle a Sarmiento que escriba el término «Quiroga», le habría inspirado la idea de escribir el libro.

Sarmiento es el escritor omnipresente en el *Urtext*, no sólo por las referencias a su texto más reconocido, sino porque el *scriptor* 'considera' la posibilidad de que Lafuente sea una de sus grandes ficciones, idea que al instante descarta por ser «demasiado borgiana»[6]. Sobre el final del cuaderno se inscriben unas «Notas sobre Sarmiento» fechadas en agosto de 1980, cuando ya estaba por editar *RA*.

Es posible pensar a Lafuente como antagonista de Sarmiento si se lo considera sucedáneo de Alberdi. Si el *Facundo* guía esta novela, no es antojadizo pensar que la batalla que se libra («en la escritura de los comienzos, donde el discurso ajeno y el propio se encuentran, se entremezclan, compiten entre sí, antes de fusionarse en una obra nueva»)[7] se haya resuelto simbólicamente eligiendo como centro del texto una figura que ha polemizado con Sarmiento. De alguna manera esta batalla cuerpo a cuerpo de la escritura se ha textualizado en la novela (quizás también en este carácter pueda leerse una conversión: Lafuente (Ossorio)-Alberdi vs. Sarmiento.

Esto permitiría explicar el carácter de «héroe confuso» que Tardewski le atribuye a Enrique Ossorio, cuando le refiere a Renzi su relación y sus conversaciones con el profesor Maggi.

La utopía como género

Uno de los rasgos dominantes en la escritura del cuaderno de notas lo constituyen reiteradas menciones a la idea de estructurar esta materia bajo la forma de una novela epistolar y las reflexiones en torno a la utopía. Concepto recurrente también en la génesis de *La ciudad ausente*, la utopía tiene

[6] *Borges destaca la ambigüedad de carácter (bueno-malo) como rasgo interesante para construir un personaje. Cf. «Tema del traidor y del héroe», por ejemplo.*

[7] *Grésillon, Almuth «¿Qué es la crítica genética?» p. 43, en* Filología XXVII.

para Piglia un carácter que conviene precisar: no debe referirse al «lugar perfecto», o como define su sentido etimológico «no hay tal lugar» sino que expresa una proyección sobre un futuro no demasiado lejano, que enraiza con la concepción que el escritor tiene de la función social de la literatura, espacio donde coagulan fenómenos sociales que están en germen y sólo aquí pueden ser anticipados[8].

Por otro lado, está la consideración de que el género epistolar es utópico, ya que sostiene un diálogo imposible en el tiempo, que depara una lectura en un momento frecuentemente bastante posterior al de la emisión. El epistolario de un escritor es percibido como el enclave por excelencia del estilo –y de los cambios de su autor (ver pp. 39 y ss. de la novela), que va edificando su autobiografía. La utopía es también expresión del exilio, por la nostalgia de futuridad que manifiestan los que han sido condenados al destierro como Ossorio. Quizás por ello también aparece entre uno de sus afanes el de escribir una novela utópica.

La impronta romántica del personaje es determinante al respecto («influido por el socialismo utópico»): la correspondencia es vista como un medio de acción en Voltaire –anota Piglia– y constituirá la fórmula por la cual Lafuente (Ossorio) iniciará la escritura de su *Enciclopedia Americana* –para lo cual se escribe con los intelectuales que están en contra del tirano.

Como archivero de Rosas, Ossorio es el arconte de su correspondencia, función desde la cual organiza la subversión, lo que fundará su fama de traidor. Su colocación actúa en espejo con la figura de Arocena, cuyo carácter de empleado de correo le permite apropiarse de cartas que no le están destinadas. Al respecto, es interesante considerar una de las ideas presentes en el *Urtext,* según la cual la novela utópica que anhelaba escribir Ossorio consistía en un «relato en que el protagonista recibe cartas del futuro y debe reconstruir lo que será el mundo»[9].

Para el autor de *Respiración artificial* esta perspectiva subyace a la escritura de los primeros textos de la literatura argentina: *El Matadero* y *Facundo*. El deseo de proyectar un futuro político que realizara cambios germina en esta concepción de utopía/ucronía[10]: para la literatura del siglo XIX la palabra no se separa aún de la función política, y esto explica la elección

[8] *«Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir» («El fluir de la vida», en* Prisión perpetua, *p. 52).*

[9] *Ello se puede conectar con la sugerencia de Borges respecto de la literatura futura: conocer los modos de leer del porvenir permitiría conocer cómo será la literatura.*

[10] *Las primeras notas de* La ciudad ausente *también hablan de un momento histórico futuro y de una Buenos Aires «que está y no está». (De la entrevista que le realizó Ana María Barrenechea a Ricardo Piglia el 28 de junio de 1996). También el argumento de la película* La Sonámbula *se ubica en el año del bicentenario.*

de Lafuente para articular una novela caracterizada por una «mirada histórica», quizás un poco *sui generis*.

La fórmula para historizar la novela aparece en este cruce ficticio entre futuro y pasado que no sólo hace posible el género epistolar, sino que es la condición de su existencia. Más aún, la utopía del género se torna absoluta si se considera que «no hay novelas epistolares en la literatura argentina, claro que esto se debe... a que en la Argentina no tuvimos siglo XVIII» (*RA*, p. 40). Quizás este rasgo descastado, falto de tradición, permite que el género transcriba otras «voces»: justamente aquellas cartas que cree recibir Luciano Ossorio remiten al «horror de lo real» que la literatura –a veces– testimonia: la proliferación de la muerte alrededor (año 1979); la «voz» que permite iluminar la historia (ver p. 55). Se trata justamente de aquello que refieren los relatos sociales sobre los que Piglia se explaya en sus «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)»: el relato popular alude a aquello que forma parte de lo real y es censurado (la tortura, la represión) y se construye en oposición a las ficciones que el Estado construye para generar consenso y legitimarse. La lucidez del Senador le permite captar esas voces de los otros y realizar la conversión del «caos» de la historia en un «cristal traslúcido» a través de la lectura de las cartas: «'Trata', dijo, 'trata como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia'.» (*RA*, p. 55).

La puesta en abismo del proyecto de la escritura biográfica –a cargo de Maggi– permite eludir la determinación de la biografía novelada. El proceso de construcción del texto, tarea que restituyen las cartas entre el historiador y Renzi, y las conversaciones entre este último y Tardewski (d)enuncian la presencia del *scriptor*, ese momento de irrupción del sujeto de la escritura que Piglia elogia en los relatos de Borges en sus *Formas breves*. El trabajo con el documento «crudo», el cruce de citas, la correspondencia, que forman parte de la estructura de la novela se tejen también en el cuaderno de lectura de *Respiración artificial*. En efecto: los fragmentos que componen la 'Autobiografía' de Ossorio en «Antepasados 1., 2., 3. y 4.» (ver p. 88 y ss. *RA*) son citas casi textuales de datos de la vida de Enrique Lafuente y de su epistolario.

El duelo en que se bate la escritura contra la tentación y el «peligro» de plasmar la vida del fundador del Salón Literario tiene un serio contrincante: «Alberdi, Echeverría, Sarmiento: todos esbozan su autobiografía al llegar a los 25 años. Lo mismo Lafuente: ensaya la escritura en tercera» anota Piglia en el cuaderno de su primera novela. Pero cede a otra influencia del autor del *Facundo*: el carácter complejo e inclasificable del libro

paradigmático que guía la construcción de *Respiración artificial* impulsan hacia la mezcla, la estructuración barroca, la coexistencia de diversos 'géneros discursivos'.

La mirada histórica que da carácter a Marcelo Maggi organiza el argumento, permite hablar del presente censurado, narrar los relatos sociales que son la materia de la novela como si fuera una sinfonía: a través de distintas voces se narra la historia argentina, la génesis de su literatura y su contexto.

La oralidad es sustancial para la escritura según la reflexión teórica del autor: estilo del que la obra de Rodolfo Walsh es modelo «ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo... hecho con los matices del habla y la sintaxis oral»[11] es el *topos* al que el escritor debe acudir –como un antropólogo– en busca de la materia de sus textos. Origen de la literatura (argentina) «¿Cómo es que nadie ha comprendido que en sus discursos nace la escritura de Macedonio Fernández?» (p. 21, *RA*) su complejidad se traduce en el estilo literario, que en Piglia es barroco, como él mismo caracteriza el de Macedonio. Concisa o exacerbada, la expresión de la oralidad adquiere múltiples formas pero se halla siempre en la génesis de tramas narrativas. Según las «Nuevas tesis sobre el cuento» (*Formas breves*) constituye la motivación de los relatos de Borges; Piglia fragua en una síntesis estos dos elementos: el 'barroco' macedoniano en el estilo y el carácter oral de la narración borgiana desde sus fuentes.

La conquista del escritor se cifra en ese estilo, que deviene de un combate con las formas anquilosadas del lenguaje –quizás la biografía correría ese riesgo–. El trabajo de la literatura, de su literatura, se expresa casi visualmente, en estructuras verbales que juegan con la simetría/asimetría, como la imagen que devuelve un espejo, en su sintaxis compleja de cajas (Cf. Ana María Barrenechea): «En cuanto a ella, se apasionaba por la literatura desde siempre, pero no se sentía capaz de dedicarse a escribir porque, *dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski ...*» (p. 203); «¿Usted ha leído el *Doktor Faustus*? Me preguntó Marconi, dice Tardewski. No, le contesté, no me gusta Mann, prefiero a Kafka, pero he leído, *me cuenta Tardewski que le contestó a Marconi* esa noche, en el Club cuando *él le preguntó si había leído* el *Doktor Faustus* de Thomas Mann ...» (p. 209) (La cursiva es mía).

Los verbos del decir van dibujando una trama intrincada, plena de referentes, que cohesiona la materia narrativa en esa expresión de la oralidad de

[11] *De su conferencia «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» pronunciada en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo y publicada en* Página/12 *de fecha 24 de diciembre de 1999.*

los otros: aquí la literatura no puede separarse (por vocación) de lo político, la *performance* une el gesto del habla a la materia de la novela y en esa sintaxis compleja se refleja la dificultad de la forma. De la novela epistolar que insinuaba el *Urtext* al texto publicado se abre un caleidoscopio donde lo que se mantiene, sí, es esa estructura sostenida de diálogo (in)mediato, marcado por la urgencia de la historia (más allá del canal y del código empleados). Aquí se puede leer una de sus propuestas para el próximo milenio: «Hay que construir una red de historias para reconstruir la trama de lo que ha pasado», «A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe»[12].

El Salón Literario: los orígenes de la literatura argentina

El año 1838 aparece como emblemático en las notas de Piglia: momento de constitución del Salón Literario, es sujeto del enunciado en el *Urtext* de *RA* ya que marca el comienzo de la historia de la intelectualidad argentina. Lafuente cumple la doble condición de ser un conspirador contra Rosas y uno de los fundadores del Salón, en torno del cual se aglutina una serie de figuras que pondrán la piedra basal de las condiciones de existencia de una literatura nacional.

La escena de lectura que caracteriza sus reuniones impulsa la escritura de un texto que será el primero de la serie de ficción «pura»: *El Matadero*, cuyo binomio civilización/barbarie atravesará toda la literatura argentina. En ese contexto, Lafuente libra una batalla con Echeverría por la primacía intelectual, según puede leerse en las notas primigenias de la novela de Piglia: «En el salón predominó, desde su ingreso, E. Echeverría [o ¿Lafuente?] que había llegado de París y encarnaba el espíritu romántico.» Lafuente resulta el elegido por «encarnar» un tipo intermedio entre Sarmiento, Alberdi y Cuenca: o sea entre el escritor-político que muere con todos «los honores» (el autor de *Viajes*), aquel que «en el exilio encuentra la distancia necesaria para su reflexión» (Alberdi) y Cuenca que –como

[12] *Las páginas finales de la novela escriben esta idea del autor asignándole ese lugar a Kafka (Cf. p. 263). Allí –como en los relatos 'ejemplares' de Borges, irrumpe el sujeto de la escritura con su modelización de la ideología y del lenguaje.*

Macedonio Fernández– «escribe en secreto su obra». Lafuente es el prototipo del escritor fracasado y ese rasgo lo agiganta a los ojos de Piglia: la fascinación por ese recorrido que va de la juventud promisoria a la madurez del fracaso se textualiza de manera paradigmática en la segunda parte de la novela édita, en el personaje de Tardewski. Metafísico como Macedonio, ex brillante discípulo de Wittgenstein, su encuentro azaroso con Renzi está regido por el deseo del autor de reescribir el cuento de Arlt.

Paradigma de la relación entre los intelectuales y Rosas, Lafuente (E. Ossorio) es una especie de crisol que permite expresar las contradicciones de esa generación y mostrar también su contracara: el fracaso. El personaje elegido lo hace más visible, y permite la conversión en «cristal traslúcido» del caos de la historia argentina: su genealogía, Senador mediante, podrá articular la voz del otro (oralidad del relato social) en «otra memoria», que es otra versión de la Historia.

El Salón Literario marca el inicio de la discusión sobre literatura, en un momento en que no se escribía ficción autónoma –o, como el caso de *El Matadero*, no se difundía–. Tal vez esa falta de escisión entre literatura y política imprima el modo de composición que anota el cuaderno y que las páginas de la novela dejan traslucir[13]: «... fue él quien inventó la teoría de la *literatura fakta*, es decir, eso que después ha circulado mucho, la literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con el testimonio directo, con la técnica del reportaje. La ficción, decía Tretiakov, le digo a Tardewski, es el opio de los pueblos.» (p. 195, *RA)*

El principio constructivo de la novela aparece a medida que se aproxima al desenlace, donde se pueden leer huellas de la génesis. Por otra parte, este interés por los orígenes de la literatura argentina es el epicentro de un proyecto largamente anunciado por Piglia: la escritura de una historia de la novela localizada.

Resulta interesante considerar cierta 'divisoria' en su narrativa que deriva en su «crítica y ficción» ya que el interés por la figura de Sarmiento, al que remiten la temática del Salón Literario y ciertas notas de la trama de su primera novela ha sido relegada al plano de escribir una lectura. Hay en ello un juego de oposiciones marcado por «la suspensión de la credulidad» ya que ambas figuras antagónicas –Alberdi y Sarmiento– son inscriptos en géneros discursivos diferentes en los textos de Piglia, quedando el segundo de ellos a merced de los 'peligros' de la crítica.

[13] *La irrupción del sujeto de la escritura se hace visible también en* La ciudad ausente, *cuando Junior se encuentra con el ingeniero Russo en el Delta. (Cf. artículo «Faros» en* Filología *XXXI, vol. 1-2, 1998).*

Bibliografía

DERRIDA, JACQUES (1997) *Mal de Archivo*, Madrid, Trotta.

GROUSSAC, PAUL (1937) *La divisa punzó*, Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez.

LAFUENTE MACHAIN, RICARDO DE (1941) *Los de Lafuente*, Buenos Aires, Editorial Kraft.

PIGLIA, RICARDO (1999) *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.

– (1993) *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

– (1988) *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

– (1990) *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.



Blake: Ilustración para la *Divina Comedia* de Dante (1824-1827).

BIBLIOTECA



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EDGAR POE
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
LIBROS DE CABALLERIAS

Cortázar, epistológrafo*

Cuenta Genette que, cuando en 1876 apareció la correspondencia de Balzac, Zola se alegró de haberla leído porque descubrió que en ella, aun en bata y pantuflas, el escritor resultaba más simpático y más grande; mientras que para Flaubert ésa resultó una lectura instructiva por cuanto mostraba una vida más preocupada por el dinero y la gloria que por la Belleza. Quienes se acerquen a los tres volúmenes que reúnen casi cinco décadas de cartas de Cortázar con un propósito semejante al de Flaubert o al de aquellos a los que García Hortelano llamó «husmeadores de sábanas» se sentirán defraudados, si logran superar el enojo de descubrirse a sí mismos como lectores chismosos, en la medida en que en poquísimas ocasiones han de encontrar aquí intimidades que reflejen lo personal vuelto obscenidad.

Imaginemos, pues, a alguien que venga a esta obra libre del espíritu morboso producido por el acceso a documentos personales de un desconocido, de quien se cree conocer casi todo y del cual uno puede sentirse más cercano que de muchos tíos lejanos. Entonces, ¡tras diez años de secreto a voces! la ocasión se convierte no sólo en oportunidad para descubrirlo de modo inopinado en su taller sino también para comprender, desde dentro, ciertas aparentes contradicciones tenidas por imperdonables; todo ello, además y por supuesto, mediante una prosa cuya versatilidad irá tomando su característica forma esponjosa año tras año, sin apenas trampas ni cartones, hasta lograr esa cautivadora sugestión de familiaridad que era una estrategia antisolemne y una argucia de trujamán por la cual, si bien ganó innúmeros adeptos e imitadores, también cosechó enemigos de todos lados y fue llamado, ora populista, frívolo y cortejador de masas, ora mandarín, intelectualista y pequeño burgués.

El hipotético lector que pretendiera ser fiel a la verdad crítica —y demos por posible la existencia de ambos ideales—, debería desempeñarse con la voluntad de un Ulises ensordecido ante las sirenas, desoyendo la complicidad que el autor exigía en otros ámbitos, para entrar así en este santuario sin presignarse, como si accediera en secreto a un edificio en el que estuviera cele-

* *Julio Cortázar,* Cartas, *Vol. 1 (1937-1963), vol. 2 (1964-1968), vol. 3, (1969-1983), edición a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, 1835 pp.*

brándose un rito de ignota etiqueta. Sin esperar nada extraordinario de estas páginas, el impasible lector saltaría por encima del circunstancial prólogo de Yurkievich, un favorable-París-poema casi obligado («Las cartas de Julio Cortázar lo representan conmovedoramente»), y, con el mismo impulso, superaría asimismo la nota antepuesta de Aurora Bernárdez («Imposible excluirlas del cuerpo de la 'obra'; pese a su espontaneidad y, a veces, a su carácter circunstancial, forman el revés de la trama de la vida y de la escritura del autor»), hasta encontrarse con lo siguiente:

«Bolívar, 23 de mayo de 1937
Amigo Eduardo:

Ya sé, ya sé. Habrás protestado de lo lindo por mi silencio, ¿no es cierto? Y las reglas de urbanidad ordenan que a renglón seguido, yo arree con la mulita de las excusas. Pero como sucede que soy un individuo a quien la urbanidad —ésa la «social»— le interesa tan poco como las poesías de don Arturo Capdevila, no te diré sino que el problema de habituarse a un medio, las pequeñas grandes dificultades que se plantean al encarar una nueva esfera de actividad, y todas las zarandajas del caso justificarán sobradamente mi retraso».

Ante tal inicio, el lector se da cuenta de inmediato de una posibilidad que dudaba poder barajar pero cuya confirmación se irá imponiendo a lo largo de las casi ochocientas cartas siguientes. Leer esta correspondencia como un ejercicio novelesco ofrece un aliciente suplementario a sus páginas y, por ende, a aquél que las escribió. Si uno las cruza fingiendo no conocer ni al autor ni su final, verá aparecer a uno de los más fascinantes personajes de la literatura argentina del siglo y —como él mismo observara refiriéndose al joven Dickens en el transcurso de la escritura de *Los papeles del Club Picwick*— asistirá al surgimiento de un creador y de un estilo novedoso en su idioma, aligerado tercamente de los «floripondios inútiles de la retórica».

Con esa perspectiva ingenua e ilusionada, la correspondencia de Cortázar no es sólo el repertorio que permite al coleccionista rellenar los blancos que, como teselas, faltaban en el mosaico-rompecabezas de tal personalidad controvertida, ni tampoco —aunque de hecho lo sea, abrumadoramente— el desmentido de tantas intuiciones y de tantos patinazos documentales y simplificaciones psicológicas como abundan, por ejemplo, en la apresurada biografía de Mario Goloboff, *la biografía*. Desde ese punto cero que arranca con un joven exiliado en provincias, un tanto sabihondo y un mucho letraherido, hasta la aparición de *Rayuela* y su posterior y fenomenal popularidad, se reaviva una vez más —y desde mediados del siglo XIX van...— la vigencia

arquetípica de la lección de aquella película en la que había nacido una estrella. En este caso, mal que le pesara sobre todo al propio interesado, que se queja al editor de que su cara haya sido reproducida sin permiso en *posters,* de que de sus cronopios aparezcan grabaciones no autorizadas cada dos por tres, de que cada declaración suya sea raíz de una polémica en la que se ve obligado a repetir todo el tiempo el mismo estribillo, como si nadie escuchara o todos quisieran oír siempre la misma canción; por todo lo cual se pregunta si no habrá modo de remediar el rumbo de la fama.

En dicho momento empiezan los ejercicios natatorios, ya no —como escribiría burlonamente años después, «en una piscina de gofio»— sino en medio del circo público, y se nota cómo los suspiros por la falta de tiempo propio, por las obligaciones y afiliaciones recibidas, por las monsergas ultramontanas y los cantos de palinodia a los que hay que enfrentar el discurso y el método, ensombrecen cuanto distraen las posibilidades de un creador que se debate entre escribir para sí mismo o para unas causas extraliterarias a las que cree servir.

El segundo volumen de esta compilación (1964-1968, quizá los años decisivos) probablemente dé la razón a quienes, como Ricardo Piglia, opinan que el mayor drama de Cortázar fue el éxito que siguió a la publicación de *Rayuela.* De ahí surge el caso Padilla, sus horcas caudinas; las cartas colectivas con firmas a pie de texto, su noble tributo vergonzante; las ceremonias tentativas de acercamiento a Octavio Paz y a Lezama Lima, sus hermosísimos momentos de conciliación.

El especialista puede lamentar la falta de algunas cartas aparecidas en revistas o en monografías, así como la ausencia de otras, enviadas a ilustres corresponsales que las depositaron bajo siete llaves en gavetas de bibliotecas universitarias norteamericanas, donde han de dormir el sueño de los justos hasta el día en que sea levantado su embargo de materia reservada. (¡Qué bonito proyecto sería la edición paralela de aquellas cartas cruzadas que, como las de Porrúa, darían el pie de texto y la réplica necesaria!)

Para terminar, Aurora Bernárdez advirtió que esperaba «que algún día estas cartas, más las que puedan aparecer a lo largo de los años, sean objeto de la edición crítica que merecen». Mientras tanto, con la ayuda valiosísima de los índices onomásticos y de las imprescindibles notas contextuales y de traducción a pie de página, habrá que empezar a cuestionar gran parte del material crítico a él dedicado y a tratar de entender por qué colaboró en el proceso editorial de sus libros y en las traducciones de sus propias obras hasta tal punto. Antes de que

alguien emprenda esa ingente y estimulante tarea que por fuerza ha de desembocar en el cuestionamiento de la pertinencia del engañoso extracto impreso en la contratapa («Odio las cartas 'literarias', cuidadosamente preparadas, copiadas y vueltas a copiar; yo me siento a la máquina y dejo correr el vasto río de los pensamientos y los afectos»), uno puede volver con regocijo a las confesiones y a los trucos del *bricoleur*, a los titubeos conceptuales frente a *62*, a pasajes cratofánicos como los que narran las revelaciones sentidas en la representación de *Marat-Sade*, en la visita a templos hindúes, en la carta de 1954 en la que coteja el recién realizado viaje a Italia con los recuerdos de otro al mismo país cuatro años antes, y ahí:

«¿Basta una sola visita a un museo, por más intensa que sea? No, como tampoco basta una sola conversación con un hombre para conocerlo [...]. Habría que escribir alguna vez sobre el maravilloso campo de batalla espiritual que es una sala de museo, las líneas de fuerza que emanan de cada obra y gravitan sobre las otras, y los sutiles cambios que experimenta un cuadro o una estatua si se lo retorna de un lugar para ponerlo en otro. Los cambios, bien lo sé, están en nosotros, pero en el fondo es lo mismo, ya que los proyectamos a la obra, y hoy Donatello me parece más hondo de lo que puede parecerme mañana».

Tras párrafos como éste, uno recuerda lo que Borges escribió a propósito de Flaubert, otro *self-written man*: pese a que en los otros libros esté su credo, aquí está el rostro de su destino.

Carles Álvarez Garriga

La verdad de la memoria

Si se pierde la memoria, la verdad del pasado, por relativa o fragmentaria que ésta sea, no existe. Y para que la memoria se preserve queda en nuestra sociedad un puñado de autores que se empeñan en mantener vivos los hechos pretéritos por dolorosos y detestables que estos sean. Son esos autores que nos recuerdan a golpe de pluma que sólo conociendo y entendiendo el pasado se puede comprender el presente. A este grupo de irredentos, de aguafiestas del Estado del bienestar y la amnesia pertenece Juan Marsé, que en su última novela, *Rabos de lagartija*,* vuelve a desplegar su maestría creativa para alertarnos sobre el peligro del olvido y la mentira. Así, el texto se convierte en una fábula moral que indaga en los pliegues más profundos del alma del ser humano, que bucea en las motivaciones más ocultas de éste para concluir que con la mentira (histórica o personal) nada se consigue, que el que la hace la acaba pagando.

Desde el principio, el lector (siempre activo al leer las obras marseanas), se adentra en un universo no por conocido menos fascinante. El proceder de Marsé es el habitual. Parte de ciertas imágenes obsesivas impresas en su memoria (en la novela se nos dice: «Lo estoy viendo como si ocurriera ahora mismo ante mis ojos») y nos introduce en un espacio elaborado a partir de la mezcla de unos barrios barceloneses (Gracia, La Salud, Guinardó, Horta...), que fueron los de su infancia y juventud, una geografía sentimental revisitada incesantemente y poblada de criaturas perdedoras y fracasadas, seres que poseen los solos juguetes de la imaginación (y el cine que la alimenta) y sus quiméricas ilusiones para evadirse de la cochambre cotidiana. Y un tiempo, los años de la posguerra española y sus nefastas consecuencias: una época caótica, huérfana de libertad y donde la verdad era una utopía. Concretamente, la peripecia de *Rabos de lagartija* abarca seis años, los que van del verano de 1945, con la bomba atómica al fondo (excelente metáfora del mundo sin escapatoria que recrea la novela), a 1951, año de la huelga de tranvías en Barcelona. En este sentido, no faltará quien acuse a Marsé de repetirse por retornar al *cronotopo* de casi siempre. Este riesgo, ciertamente, existe, pero no es menos cierto que el autor posee una

* *Lumen, Barcelona, 2000, 354 pp.*

extraordinaria capacidad de variación sobre una serie de temas, motivos y personajes que permite que sus obras sean distintas y semejantes. El escritor barcelonés siempre ha ido a la suya, ha redactado sus libros llevado por un «vago placer estético» íntimo, se ha mantenido fiel a sí mismo, y no creo que a estas alturas vaya a cambiar.

La cronología arriba citada coincide con la edad de Víctor Bartra, personaje que narra la historia que se está desarrollando en su cabeza, niño de seis años con lesiones mentales producidas en un parto desgraciado, y que en 1945 no es más que un feto de unos cuatro meses en la barriga de Rosa Bartra, la hermosa pelirroja. El nonato asiste como invitado involuntario al cortejo de su madre por parte de Galván, inspector de policía que aprovecha las actividades clandestinas de Víctor Bartra, marido de Rosa, para colarse en su casa. Esta historia de amor tendrá un obstáculo insalvable, David Bartra, futuro hermano mayor del narrador, adolescente embustero y fantasioso que odia a muerte al inspector y que hará todo cuanto esté en su mano para que la relación no fructifique. David, ya conocido por ser uno de los muchachos de la pandilla de «Historia de detectives», cuento del volumen *Teniente Bravo*, es el personaje sobre el que pivota la trama y su funesto desenlace.

Por ser la voz narradora la de un feto, la historia late en un territorio suspendido en el tiempo (la placenta de Rosa Bartra), un lugar ideal para que la imaginación campe a sus anchas, y que le sirve al autor para abrir un vasto campo de expectativas. Esta memoria sin vida (todavía) es la encargada de narrar los avatares y estrecheces (viven realquilados en una casucha que da a un barranco) que asolarán a la familia Bartra. Así, la voz del nonato se apodera de la desbordante imaginación de David y la novela se puebla de voces, la memoria de Víctor avanza en el recuerdo mediante un discurso forjado a partir de ecos polifónicos. Muchas de estas voces pertenecen a fantasmas demasiado vivos (Juan, hermano mayor de David, muerto en el bombardeo de Barcelona en 1938; un piloto de la RAF que se enamoró de la pelirroja; Víctor, el padre fugitivo; el perro Chispa, protagonista indirecto de la tragedia familiar y símbolo de la esperanza moribunda). Este recurso narrativo le sirve a Marsé para difuminar los límites que separan la verdad de la mentira, para reflejar la ambigüedad, la incertidumbre, el radical relativismo, y para constatar el acercamiento definitivo entre vencedores y vencidos, porque todos los personajes marseanos son perdedores de la batalla de la vida.

De entre estos fantasmas destaca Víctor Bartra, encarnadura del des-

crédito del héroe. La figura romántica del padre ausente y aventurero que resulta ser un fraude, ya se hallaba en *El embrujo de Shanghai*. En *Rabos de lagartija* se va un paso más allá y el supuesto héroe idealista es ya un fantoche alcohólico, sucio y degradado tanto física como moralmente (tiene una fea herida en el culo que no para de chorrear sangre). Con todo, este personaje escéptico capaz de la reflexión más acerada y realista, se salva por su lucidez pesimista y por la dimensión ética que alcanza. Otro personaje que pervivirá en la memoria del lector es el entrañable y desdichado Paulino Bardolet, amigo de David. Pero la criatura más importante de la novela es Rosa, la madre. He leído en *Rabos de lagartija* un sincero y rendido homenaje a la figura de la madre, esa bella mujer pelirroja, fuerte y abnegada, enferma y digna, mujer de principios y ética inquebrantables, trabajadora hasta la extenuación, mujer que atesora un *imbatible espíritu luchador*, que cose a la luz de una vela y hace maravillas para que llegue el dinero a fin de mes, que está sola cuando más necesita al tarambana de su marido, y que finalmente no sobrevivirá al alumbramiento de su hijo Víctor. Un homenaje más sentido si cabe si tenemos en cuenta que la madre biológica del autor falleció en las mismas circunstancias que Rosa Bartra.

Esta historia es la más triste y desconsolada de las escritas por Marsé. *Rabos de lagartija* es una novela de doble lectura, llena de cine y de guiños al lector, de diálogos excelentes y bellos párrafos descriptivos, escrita con un lenguaje que mezcla sin distorsión el coloquialismo, la catalanada, con expresiones de elevado aliento poético. La mirada del autor, tan mordaz y sarcástica para con sus personajes en textos anteriores, se ha suavizado. Se diría que Marsé camina hacia la ternura, hacia la comprensión solidaria, hacia la moralidad más deseable. Aún así, en esa mirada humana no deja de asomar la chispa vigilante que apunta a los mentirosos e infamadores (David Bartra en este caso). Porque un artista es *un escrupuloso celador de lo veraz* y debe conservar la memoria de las heridas mal cerradas, como la del culo de Víctor Bartra, que va dejando un reguero de sangre, un hilo lastimoso e imperecedero que es idéntico al hilo de la memoria al que lleva casi cuarenta años aferrado Juan Marsé para escribir sus historias de derrota y frustración. Heridas abiertas que siguen derramando belleza.

Marcos Maurel

Tras el vidrio corrugado

Tedi López Mills (México, 1956) trabajó como jefa de redacción de la formidable revista mexicana *La Gaceta* del FCE entre 1994 y 1999. Ha publicado *Cinco estaciones* (1989), *Un lugar ajeno* (1991), *Segunda persona* (1994) y *Glosas* (1998). *Horas* (2000) el libro que nos ocupa, se escribió con el apoyo de la primera beca Octavio Paz de poesía, otorgada por la Fundación Octavio Paz en 1998.

Horas revela una poesía fundamentalmente lírica, con una fuerte inclinación a recuperar un espacio edénico, salpicada de ciertas «hechicerías» verbales, de reconstrucciones literarias, culturales, gozosa en su ejercicio enumerativo, acumulativo y presa de una necesidad de «fluidez» o encadenamiento formal que hace que algunos de sus poemas ensayen cierta estética artificiosa.

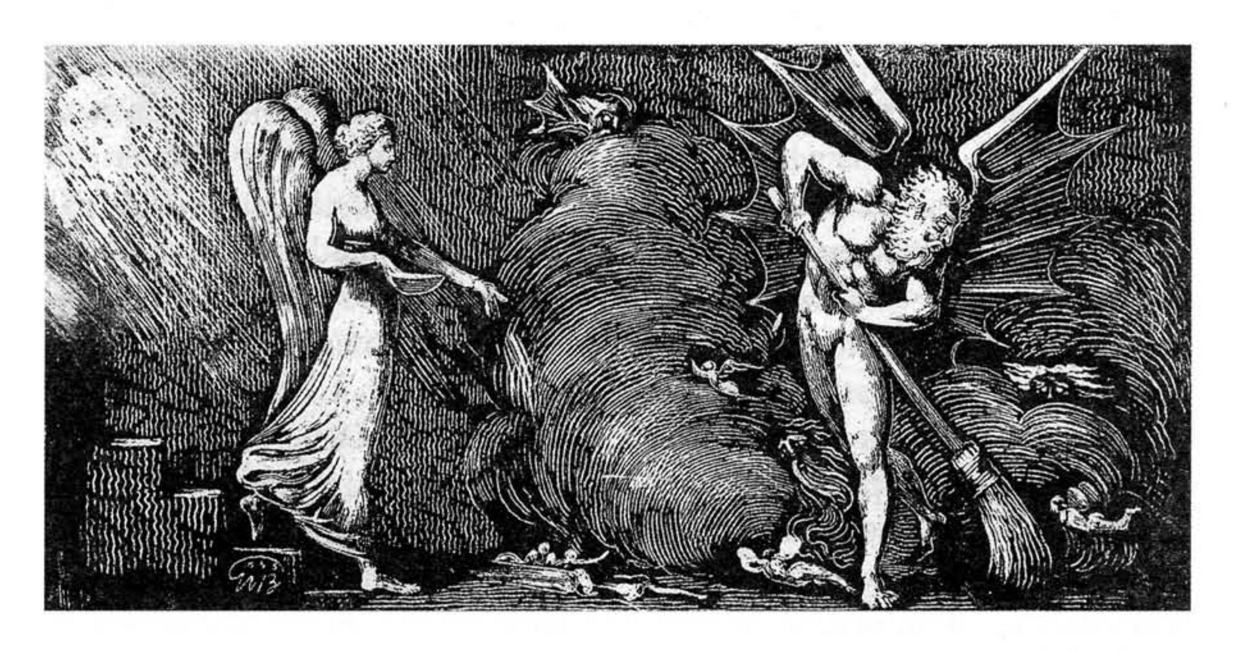
Deudora de cierta música preciosa que irá seleccionando el vocabulario y sus articulaciones sintácticas, la poesía de Tedi López Mills extrema sus esfuerzos en componer textos armónicos, equilibrados, pese a que la tensión existencial de su sujeto revele una psicología sumergida, dolorosa y contradictoria. Al cortejar a las palabras y a las figuras artísticas que conforman y al insistir en la mitologización de la experiencia como mecanismo, el texto no sólo sufre la amenaza de una pérdida comunicativa (por momentos los textos lucen herméticos) sino que también sufren el riesgo de constituirse en una experiencia nebulosa y desrealizada, tanto fantasmática como poco contundente. Se trata, todo hay que decirlo, de una estrategia consciente de la propia Tedi López Mills: «Hoy he pospuesto la experiencia / a favor de un mito...». Lo que sucede es que ese «mito» no se constituye en realidad paralela y autónoma sino que viene a servir a la experiencia con su carga de sugerencias y evocaciones. Así, ni el ejercicio mítico es llevado a su realización última, ni la experiencia logra revelarse en la materia que le es propia. Por eso la lectura de *Horas* es una experiencia desconcertante. La belleza visual y sonora de los versos nos conducen, sin embargo, a un mundo de dudas y enrarecimientos. Cuando brotan momentos de verdadera intensidad («Esas olas vuelven / como si tuvieran albedrío») éstos parecen flotar en medio de aguas extraviadas en su propia belleza. La experiencia que quiere ser comunicada poéticamente parece chocar con el universo metafórico seleccionado, produciendo así una especie de vacío, de hueco silbante que

proporcionará esa atmósfera de mundo —según dice Fabio Morábito en la contratapa del libro— visto a través de un vidrio corrugado. Por ello, para la construcción de esta atmósfera es necesario una fuerte carga lírica: «La hora frutal y felina / pelaje de ámbar y cuarzo»; es necesario una «visión» legendaria y prometida: «Vi otra cosa / otro reino donde estuve / otro umbral posible de la clausura», y es necesario un mántrico proceso enumerativo que permita rodear el espacio poético de míticos enseres: «Cada árbol, cada pájaro, cada pez / cada liana o lirio en la estela del barco, / cada insecto alumbrado en la piedra, / cada nube que concedía un cielo distinto, / cada rayo pasajero...». Inevitablemente estos ejercicios acumulativos obligan a que el texto ofrezca, tarde o temprano, soluciones. Porque nunca contamos del cero al infinito, y hay un momento en que abandonamos la enumeración porque la enumeración en sí misma responde a algo que el lector espera que se diga finalmente. En el fondo, la enumeración de imágenes suele ser una tentación y una trampa para cualquier poeta. Una tentación porque es la forma natural (y más primitiva) de encadenamiento del discurso, y una trampa porque finalmente es un callejón sin salida: toda enumeración avanza sobre sí misma mordiéndose su propia cola y pronto se convierte en un ofidio que fijará sus propias e imprevisibles leyes. Para romper este círculo que siempre se asoma peligrosamente al infinito, a un infinito que el poeta ya no controla, Tedi López Mills hecha mano de un recurso tanto infalible como inapropiado: intenta «cerrar» el poema. Es decir, «interviene» en la narración enumerativa y ofrece un «sentido» desde una perspectiva abstracta y más distante. Así sucede en su poema «Vecinos» que, después de ofrecer una lista de vivencias reales e imaginarias con éstos, concluye: «Y así van pasando esos días, / aunque yo no quiera, / y así también se van perdiendo».

Con un evidente amor hacia los clásicos y los paisajes que describen, y una rigurosa pasión por la composición verso a verso, Tedi López Mills intenta en esta oportunidad (sin lograrlo, a mi juicio) desplegar una particular «visión» de la realidad donde el poeta es testigo y retratista de instantes ocurridos entre la realidad y el mito: «entre la duda de atajar un acto y la certeza de olvidarlo». Esta ubicación difícil y fronteriza, donde el poeta aguza su olfato no sólo para atajar ese instante sino también para perpetuarlo, recuerda mucho a un gran poeta mexicano que iluminó esas fronteras con su escritura solar: Octavio Paz. La marca de Paz se puede rastrear en algunos poemas de Tedi López Mills y es inevitable pensar en «Piedra de sol» cuando la enu-

meración de ascendencia surrealista parece ocupar algún poema de *Horas*: «por la ruta parda que divide el jardín / por su frontera de roca y albedrío / su región de ruido encerrada en el olmo...». Con «resquemores» confesos hacia lo figurativo y convencida de que hay «un matiz oscuro siempre», Tedi López Mills escribe desde un espacio indeterminado para ofrecernos un paisaje indeciso.

Gustavo Valle



Blake: *El hombre limpiando la sala del intérprete* (1822).

Los eternos territorios de la caza feliz*

Quizá haya sido una carta fechada el 27 de julio de 1953 en Iowa, firmada por una desconocida señora que había leído *Al otro lado del río y entre los árboles* (1950) y *El viejo y el mar* (1952) y recibida por el autor mientras se hallaba cazando por última vez en la región del Kilimanjaro (entre finales de 1953 y comienzos de 1954), lo que decidió a Hemingway a emprender la escritura de ésta quizá menos que mitad novela y más que mitad diario personal, y de algún modo menos novela aún si se considera su carácter inconcluso, así como la *octava* de Schubert pudiera parecer a algunos menos que una sinfonía en sentido estricto, aunque no por eso haya de carecer necesariamente de ningún atributo sinfónico esencial. Lo mismo sucede con este texto, en el que la falta de conclusión no quita en absoluto nada a la felicidad de leerlo, es decir, nada tanto a la calidad de novela como a la novela de calidad en sí, en este caso con la típica marca de fábrica Hemingway. En resumen, lo que la señora en cuestión venía a decir era esto: «¿Por qué no escribe usted ALGO que valga la pena antes de morirse?». Y aparentemente *Papá* se lo tomó en serio y volvió de África a su país y lo escribió —al menos lo empezó, y un año después de los hechos que narra— no sin antes dedicarle a su irreverente corresponsal el siguiente pensamiento, como cuenta el propio Hemingway en estas páginas: «Tú qué te crees, zorra ignorante de Iowa, yo ya he hecho eso [escribir algo bueno] y volveré a hacerlo muchas veces más». Empezó —y siguió bien lejos— lo que ahora, cuando se acaba de cumplir el centenario de su nacimiento, se publica en todo el mundo en su memoria y se llama entre nosotros *Al romper el alba* (el título original, *True at first light*, dice bastante más), sólo que al llegar a las 200.000 palabras el Maestro se paró cuando oyó el llamado no ya del feroz *simba* (león) africano sino el del muy civilizado *lyon* francés y se dedicó entonces con el mismo gozo (pero esta vez no con la misma inconsecuencia, por suerte) a describir *los viejos tiempos* de París, lo que daría como resultado *París era una fiesta*, otra obra póstuma, publicada hace ya más de treinta y cinco años.

Por cierto, no faltan en estas páginas sobre África un par de ellas

* *Ernest Hemingway,* Al romper el alba, *introducción y notas de Patrick Hemingway, traducción de Fernando González Corugedo, Planeta, Barcelona, 1999, 344 pp.*

(158-160) sobre aquel París «en el que todos teníamos nuestros cafés favoritos a los que íbamos solos y donde no conocíamos a nadie más que a los camareros», puesto que «no queríamos sitios secretos que empezaran a tener éxito y a hacerse famosos». Pero esto es sólo un pequeño adelanto de lo que vendría después, ya que si en París «íbamos a la caza de sitios secretos que tuvieran uno o dos vinitos buenos y un buen cocinero, por lo general borrachín [...]», aquí, en el distrito de Kajiado, y bajo las órdenes de G. C., jefe del Departamento de Caza de la administración colonial británica en dicho distrito y en aquella época, Hemingway y su cortejo de nativos wakamba andan por el momento muy ocupados a la caza de los sitios secretos del *simba* o del *chui* (leopardo) y, cuando no son animales depredadores como éstos, simplemente a la busca de los espacios abiertos donde pacen los pacíficos tommys o los kongonis (antílopes del Cabo) o los ñus con cuya carne alimentarán a la gente de la vecina *shamba* (pequeña extensión agrícola) o al propio séquito de exploradores, cazadores, porteadores, cocineros, camareros o servidores y aliados del safari en general. Por supuesto, una y otra caza, la africana y la parisina, son bien distintas, pero en el fondo (como en todas las aventuras de *Papá*) el objetivo parece ser uno y obsesivamente el mismo: este que en *Al romper el alba* declara Hemingway a su fiel rastreador y nominalmente porteador de armas Ngui: «Ahora tenemos lo que los viejos creen que tendrán cuando mueran. Ahora cazamos bien; comemos carne buena; beberemos bien en cuanto memsahib [Mary Welsh, su cuarta y última esposa] mate su león; y tendremos los eternos territorios de la caza feliz mientras estemos vivos».

En efecto, da igual qué es lo que se cace; lo importante es que haya un cazador. Se pueden cazar leones o peces (*El viejo y el mar*) o los sitios secretos de una ciudad. La impresión resultante es que casi tres décadas después de *Fiesta* (1926), la segunda novela de Hemingway, tenemos de nuevo entre nosotros a su protagonista, Jake Barnes, con la diferencia de que si detrás de éste estaba Ernest Hemingway, ahora no hay nadie más que Hemingway, ahora no hay nadie más que Hemingway detrás de sí mismo. Y si Barnes confesaba: «No me importaba el sentido de la vida. Lo único que quería saber era cómo vivir. Tal vez si uno descubría cómo vivir, podría deducir de ahí el sentido de la vida», aquí su creador retoma la búsqueda, que no es otra —una vez más a lo largo de casi toda su obra— que la Caza con mayúscula, la del Ser. De ahí que parezca un poco descaminado el redactor de la sobrecubierta de la versión española de este libro, cuando lo presenta calificándolo de

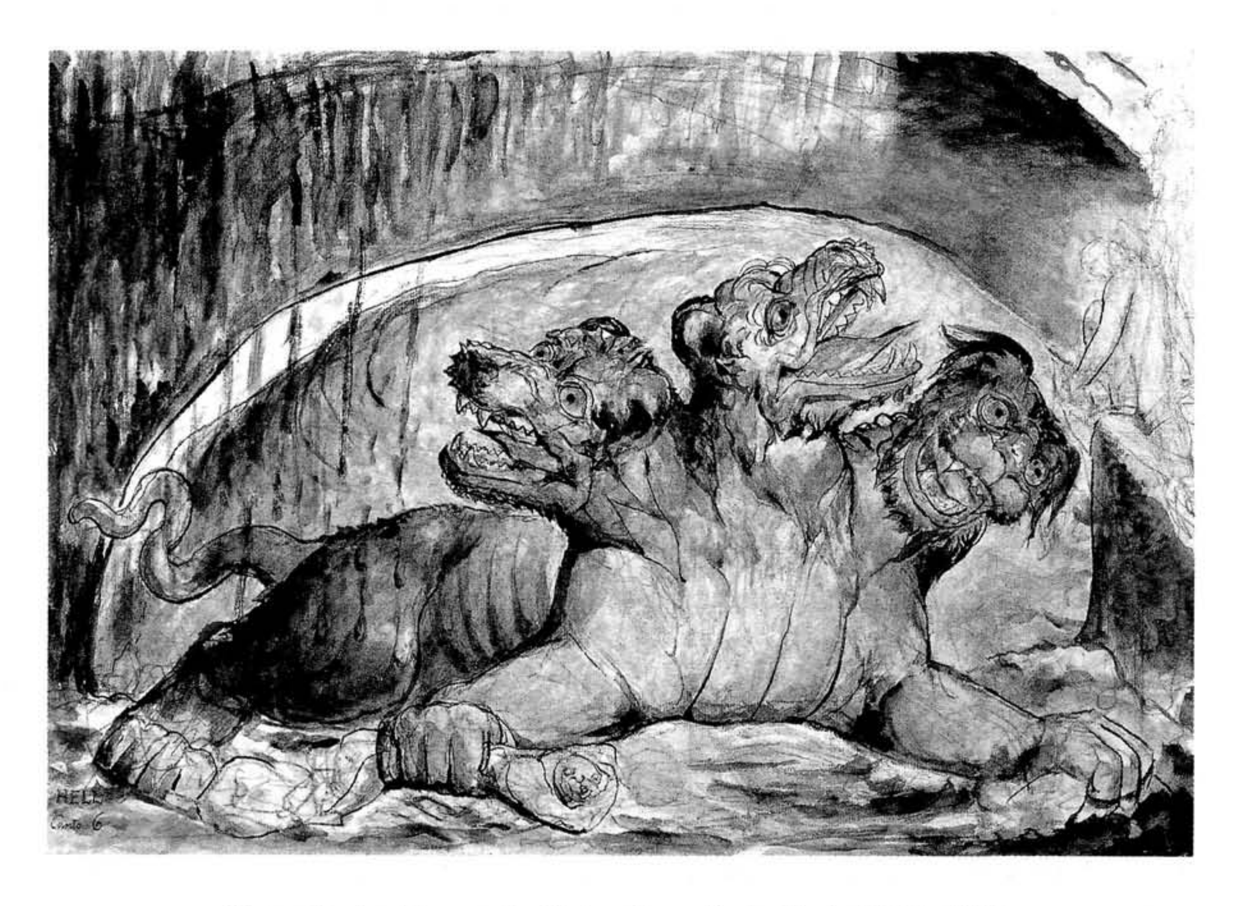
«hermosas páginas de aventura y acción». Hermosas, sí, sin ninguna duda (e incluso bellísimas), pero no sólo de aventura y de acción, si por tales entendemos lo que se suele entender por la aventura y la acción, al menos en nuestra época.

No hay otra forma de interpretar la obcecada persecución del león de Miss Mary (que se lleva casi la mitad de la novela), o el asedio y muerte del leopardo (sólo un capítulo, pero de una densidad comparable); las intermitentes meditaciones sobre la matanza de animales, sanguinarios o no (como ésta, después de haber dado muerte a un inocente kongoni: «Allí sentado en la tienda pensé en lo aborrecible que sería eso para los vegetarianos auténticos, pero cualquiera que haya comido carne alguna vez tiene que saber que alguien la ha matado [...]); el sentimiento de felicidad y los remordimientos y los temores ancestrales a la venganza, todo ello entremezclado, siguiendo a la muerte de un animal; los despertares súbitos, sobresaltados, de *Papá* en medio de la noche africana, presa de atroces pesadillas que combatirá oportunamente con un buen trago de alcohol; la inquietud y la curiosidad y el pánico ante la propia muerte, reflejados en los ojos ya sin vida de la víctima atravesada por el disparo certero: «Allí, cargado y apretado [el ñu] ya no tenía dignidad y yacía con los ojos vidriosos y el vientre grueso, la cabeza en un ángulo absurdo, la lengua gris asomando, como un ahorcado»; «[...] y su cara larga y triste [del kongoni], sus ojos velados y el cuello rebanado [...]»; o, de nuevo el ñu, cuyos ojos ahora «estaban empañados y tenía la lengua afuera. También la lengua tenía polvo y le habían perforado detrás de la oreja justo en la base del cráneo». Como en *Muerte en la tarde* (1932) o en sus crónicas sobre la guerra civil española (especialmente una de ellas, *Bombardeo sobre Madrid*, fechada en 1936), también en estas páginas la muerte, tan presente en la vida feliz de Ernest Hemingway —por parafrasear el título de uno de sus relatos más célebres—, hace tornasoles. Como los hacía la sangre de aquel conductor madrileño, descrito en dicha crónica, cuando su coche fue alcanzado por «un proyectil de 150 milímetros que estalló en el cordón de la acera».

Muerte y vida feliz, día y noche (el día es de los hombres, la noche, de los animales, como bien le recuerda a *Papá* uno de sus sabios hermanos wakambas), la caza del león y la caza del cómo vivir para quizá descubrir a partir de ahí el sentido de la existencia, se entrecruzan y se alimentan mutuamente en esta novela inacabada y formidable. Hemingway cita en un momento la famosa frase de su amigo Scott Fitzgerald: «En una verdadera noche oscura del alma siempre son las

tres de la mañana». La recuerda precisamente de noche, cuando afuera, cerca del campamento, entonan su fúnebre cántico las hienas; la vuelve a recordar, pero para refutarla, cuando al romper el alba se toma su cerveza y se calienta ante los rescoldos de la noche anterior. Ésta —la refutación de Scott Fitzgerald— es la verdad del amanecer, que siempre lo encuentra ya vestido y listo para afrontar el día (May, en tanto, duerme). Pero la noche oscura del alma vuelve, insidiosa, una y otra vez, con cada crepúsculo. Señal de que la vida feliz tiene sus bien cuidados límites, de que, efectivamente, sólo tendremos aquellos eternos territorios de caza «mientras estemos vivos», y no como creen los *mzees*, los venerables ancianos. Aunque Hemingway, a sus cincuenta y tantos años, cuando vive y luego escribe todo esto, sea también y se considere a sí mismo —aparte de un *mchawi* (brujo)—, uno de ellos, un *mzee*, entre sus amados wakambas.

Ricardo Dessau



Blake: Ilustración para la *Divina Comedia* de Dante (1824-1827).

El fondo de la maleta

Periodismo, tiempo, muerte

El periodismo es un invento de la modernidad que se alinea con otros productos de los Nuevos Tiempos, vinculados estrechamente a la importancia privilegiada del Tiempo en una visión de la vida humana como historia: el reloj mecánico, la letra de cambio con fecha de vencimiento, la contabilidad diaria, el diario íntimo, la división de los siglos en anteriores y posteriores a Cristo, la articulación de la historia en eras o etapas, etc. Pensar que vale la pena memorizar lo que pasa a diario, hacerlo público, dejarlo impreso en papel o archivado en un disco duro, significa privilegiar eso que ocurre en un momento del tiempo radicalmente singular, que no ha pasado antes de ocurrir, valga la paradoja, ni volverá a transcurrir nunca más. Es el tiempo lineal, sucesivo, concreto y efímero de lo histórico.

Quizá por ello, el periodismo concede mayor importancia a los eventos destructivos y mortíferos que a los duraderos y vitales. Batallas, accidentes, cataclismos y crímenes son más «periodísticos» que cualquier otra cosa. Un avión que se precipita a tierra y causa la muerte de cientos de viajeros es más memorable que la lista de los vuelos felices ocurridos a la misma hora. Esta preferencia vincula al periodismo con la muerte, como asimismo se vinculan la muerte y el tiempo histórico.

A veces, para compensar, se aviva la memoria de lo perdurable: aniversarios, centenarios, milenarios. Es como si el periodista invirtiera el mensaje y dijera: «A pesar del tiempo transcurrido, este personaje, este suceso, este objeto, han sabido perdurar». En esos excepcionales episodios, el periodismo se pasa al otro lado del tiempo y al otro aspecto de la historia. Las fechas no transcurren sino que señalan un retorno, una insistencia. El tiempo, que todo se lo lleva, sirve también para que se consumen las obras humanas. El tiempo es, visto en tal perspectiva, la ciudad misma de los hombres. Y el olvidadizo presente que se traduce, infatigable, en pasado, se convierte en relato, en ese Cuento de Nunca Acabar que es la historia de esta especie curiosa, habitante solitario de un planeta menor, que llamamos humanidad.

Colaboradores

ALEJANDRA ALI: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
CARLES ÁLVAREZ GARRIEGA: Crítico literario español (Barcelona).
RICARDO DESSAU: Crítico literario argentino (Madrid).
ANDREW ELFENBEIN: Ensayista y crítico norteamericano (Columbia).
JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura español (Madrid).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
SERGIO PITOL: Narrador y ensayista mexicano (Xalapa).
REINA ROFFÉ: Narradora y crítica argentina (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Poeta y ensayista venezolano (Madrid).

ÍNDICES DEL AÑO 2000

AUTORES

A

B

C

D

E

F

G

H

J

L

M

N

S

T

U

V

ONOMÁSTICO

A

B

C

D

E

F

G

H

I

K

L

P

R

S

T

U

V

W

ANTROPOLOGÍA

ARQUITECTURA Y URBANISMO

CIBERNÉTICA

CINE

ETNOGRAFÍA

FILOSOFÍA

LITERATURA ASIÁTICA

LITERATURA ESPAÑOLA

SIGLO XX

LITERATURA EUROPEA

FRANCIA

INGLATERRA

LITERATURA GALLEGA

LITERATURA IBEROAMERICANA

ARGENTINA

BRASIL

COLOMBIA

COSTA RICA

MÉXICO

VENEZUELA

LITERATURA NORTEAMERICANA

MÚSICA

PERIODISMO

POLÍTICA

TEATRO

RICARDO PIGLIA

Plata quemada

«Delito, paranoia, complot y marginalidad: Ricardo Piglia encontró en la historia real de asaltantes de bancos la cifra de su propia literatura. Entre la ficción y la no ficción, *Plata quemada* es una novela dura que mira la sociedad desde el crimen» (Martín Kohan, *Los Inrockuptibles*).

«*Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y *Prisión perpetua* son a estas alturas clásicos indispensables de la literatura nacional, y Ricardo Piglia se ha convertido -quizás a pesar suyo- en un referente ineludible del panorama literario y cultural argentino» (Astrid Pikielny, *La Nación*)

Formas breves

«Las *formas breves* tienen mucho que ver con las *sombras breves* de Walter Benjamin, tanto como con su interés por *las iluminaciones profanas*» (Martín Kohan, *Los Inrockuptibles*)

«Estos textos borran intencionadamente los límites entre la ficción narrativa y la crítica» (Alicia Dujovne Ortiz)

En preparación:

Respiración artificial
La ciudad ausente
Crítica y ficción



ANAGRAMA

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 91 583 83 96

Próximamente:

Arte conceptual en España:

Francisca Pérez Carreño
Mireia Sentís
Manuel Saiz
Fernando Millán
Javier Arnaldo



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES







800 Pts.